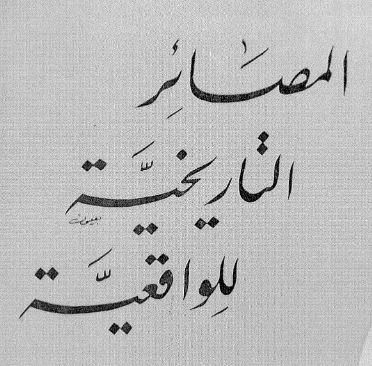
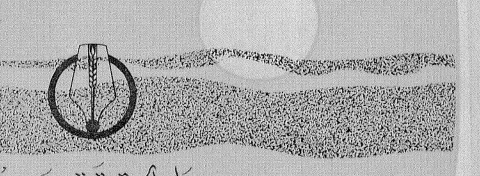


بوريس سوتشكوف





دار الحقيقة - بيروت

المصادر التاريخية للواقعية

الطبعة الاولى

آب ١٩٧٤

بوريس سوتشكوف

المصائر التاريخية للواقعية

دار الحقيقة ـ بيروت

ربع الكتاب الاول ترجمة

محمد عيتاني

وباقي الكتاب ترجمه أكرم الرافعي

الواقعية والواقع

ان الفكر المجسد في صور ، وهذه خاصية جوهرية للفن ، المقولة الهامة لنشاط الانسان ، الثقافي ، يستخدم دائما في عمل الانتاج الفني التصورات التي يولدها العالم الخارجي في وجدان الانسان ووعيه . تلك هي قدرة عقلنا الادراكية .

وحتى اذا تصور الفنان وابتكر اشكالا يبدو له انها خرجت عن نطاق الحقيقة ، او صدق الحال ، فان عمله لا يعدو ادماجه اجزاء كل واحد ، واعادة خلقها في آخر تحليل ، هذا الكل الذي يسمى الواقع .

حين رسم جيروم بوش « تجربة القديس انطوان » ، وملأ لوحاته بمخلوقات شائهة ممسوخة بصورة نظيفة ، وقد خرجت من الجحيم لمحاصرة الراهب في عزلته ، فقد استخدم الفنان لتحقيق ذلك مادة البناء التي اتاحها له الواقع ، بسخاء . ان الشياطين ، وصغار العفاريت ، التي كانت تخضع ذلك الناسك لمحنة قاسية ، تحمل، رغم مظهرها العجيب ، صفة طبيعية . ولخلق اجسامها ، نضد بوش ما بين عناصر مرئية لكائنات طبيعية واشياء يومية صنعتها يد الانسان . ولم يفعل بوش سوى تغيير شكل نسبها ، ووضع اجزاء من الاجسام الحية في تراكيب غير معتادة ، والجمع ما بين اشياء بسيطة ـ من طناجر وسكاكين ، وخوذات ـ واذناب حشرات وزبانياتها (جمع زباني ، وهو قرن الاستشعار عند الحشرة ، ملاحظة من المترجم العربي) ، والملاءمة ما بين اجسام الحيوانات واجسام العناكب ، والجراد ، وكسوة هذه الكائنات المتناقضة ، بأسلحة ودروع ، ومنح الفنان المخلوقات التي ولدها خياله التعبير عن الانفعالات البشرية ، مجبرا مخلوقات الجحيم على ان تسلك سلوك اشخاص غادرين خبثاء . لذا تدخل هذه اللوحات ـ التي تحير المشاهد ، لاول وهلة ، اذ انها تناقض اساسا التجربة اليومية ـ تدخل بصورة طبيعية العالم المعتاد لدى انسان هذا العصر (★) .

ان لوحات كالثو العجيبة الاشكال ، او « **نزوات** » غويا ، وهي اعمال جردها ، عن قصد ، مبدعاها ، من اية صلة بما هو حقيقي ، تستند ، في الواقع ، الى عناصر من انطباعات بصرية وانفعالية ولدها الواقع موضوعيا .

(★) كذا في الترجمة الفرنسية . والارجح ان الكاتب يقصد انسان عصرنا هذا ، مع انه بدأ اشارته الى لوحة بوش بعبارة « حين رسم جيروم بوش » فالتحليل الذي يقوم به بوريس سوتشكوف للوحة بوش هو تحليل راهن ، معاصر (ملاحظة من المترجم العربي) .

وحين كان الوعي البدائي يمنح ثمرات خياله صفات الالوهة الاسطورية ، ويحدد بوسائل الفن صورة الالوهية ، فقد كان يبقى في اطار ما هو موجود على الارض . ان نظرة متأنية الى اوثان الشعوب البدائية وطواطمها ، والى آلهة الحضارات القديمة ، الوحشية الفظيعة ، المتعطشة الى الدماء ، ستلتقط نماذج مفاهيم واقعية للعالم ، منعكسة في الوعي الانساني . وحتى الفن غير الهادف ، كالزخرفة مثلا ، يمزج ما بين اشكال هندسية للاشياء ، اي انه يعكس علاقاتها الموضوعية ، او يتضمن صورا اصطلاحية لحيوانات او نباتات ، او انه يستخدم ايضا هاتين الوسيلتين كلتيهما .

وليس من قبيل المصادفة اذا كان نظريو الفن التجريدي ف. سارجنت و أ. رتيشي ، و ر. فيلنسكي ـ كذلك ـ مؤسس الفن التجريدي فاسيلي كاندانسكي ، حين ارادوا انشاء جمالية (علم جمال ـ استاطيق Esthetique) من هذا التيار العصري ، يؤكدون بأن اللوحات التجريدية هي انعكاس لآخر الاكتشافات المحققة في ميدان الفيزياء النووية وانها ـ تنفذ الى بنية الكون . ولكي يدافع خصوم الواقع الراسخي الاقتناع هؤلاء عن نظرياتهم الجمالية ، قد اضطروا مع ذلك الى الاستناد الى الواقع ، ذلك لان الفيزياء النووية ، وعمليات تحول الطاقة ليست اقل واقعية من الاشجار وثمارها ، والصخور والمباني ، والناس والازهار ، وجميع الاشكال التي عبر وما زال يعبر عنها الرسامون الصادقون حقا والمعرضون لانتقادات شديدة من قبل الناطقين بلسان الجمالية التجريدية الذين يتهمون أولئك بالنزعة التجريبية العمياء . وبديهي ان الاستناد الذي يقوم به التجريديون الى الكون المجهري المدرك بمثابة واقع غير مرئي ومع ذلك معروف لدى الوعي والوجدان البشريين ، ليس سوى تأمل تجريدي بحت ، اذ انه لا يمكن ان يكون ثمة أي شيء مشترك بين تكديس اعتباطي للالوان ، يظهر نفسه انه تجديد لانتاج عملية تجري في عالم القسيمات الاولية ، وبين الواقع الحقيقي الصحيح . ويحسن بنا فقط ان نلقي ضوء على مجموعة الحجج والوسائل المستخدمة من قبل التجريديين للدفاع عن مواقفهم الجمالية : انهم بكفاحهم ضد واقع العالم ، يستسلمون امامه .

لكن الفن لا يقتصر على مجرد اعادة انتاج مظهر الواقع وليس هدفه الوحيد اعتبار ابداعاته هو ذاته بمثابة **نظائر** مماثلة تماما للواقع . ولا ينبغي له ان يخلط ما بين اعماله واشياء العالم الخارجي ، اذ انّ عمل الفن يقتصر على ادراجه في ابداعاته الانطباعات والصور المولدة من الواقع ، والفن يعكس كذلك عالم الانسان ، الداخلي الحميم ، وشخصيته ، وتجاربه ، وعلاقته بالعالم الخارجي . والفن ـ وهو التعبير الفريد عن نشاط الانسان ، نشاطه الفكري والروحي والخلاق ، انما يملك استقلالا معينا بالنسبة للواقع ، وذلك مع شدة ارتباطه به . وهذه الجدلية المتعددة الجوانب والغنية بعلاقات الفن بالواقع قد اشار اليها غوته اشارة رفيعة ، ثاقبة الفكر . ولدى

جداله مع ديدرو ، الذي كان يقصر وظائف الفن على مجرد الظاهرات الطبيعية ، كتب غوته يقول : « لا يطمح الفن الى منافسة الطبيعة في كل ما لدى هذه من اتساع وعمق ، بل ان الفن يحلق فوق الظاهرات الطبيعية . الا ان للفن عمقه الخاص ، عمقه هو ذاته ، وقوته الخاصة به ، انه يلتقط ويثبت اللحظات ــ الاوج لتلك الظاهرات السطحية ، ويبرز بمثابة بديهيات ما هو حوافز تشير اليه أسباب ودوافع : اكتمال النسب المبررة بالدوافع ، واقصى درجات الجمال ، ومزية الحس ، وذروة العواطف والاهواء والوجدان » .

تبدو لنا الطبيعة وكأنما هي تعمل لذاتها ، والفنان يعمل ، بصفته انسانا ، للانسان . ومن كل ما تقدمه لنا الطبيعة نقتصر على ان نستمد لحياتنا من ذلك مقدارا ضئيلا ، يستحق رغبتنا ، وبوسعنا ان نتمتع به . وما يقدمه الفنان للانسان ينبغي ان يكون في متناوله تماما ، وملذا للاحاسيس ، وعليه ان يمنحه متعة معينة ويكون له تأثير يدخل الطمأنينة الى قلب الانسان ووجدانه ، وكل ما في الفن ينبغي ان يكون غذاء للعقل والفكر والروح ، وان يضيء ويربي ويرفع من مستوى الانسان المتلقي . والفنان الذي يدين بابداعه هو ذاته للطبيعة ، يقدم لها ، بذلك ، وبمثابة مبادلة ، نوعا من طبيعة ثانية ، لكن هذه تولدها المشاعر والفكر ، وتستكملها ويحسنها الانسان .

فاذا كان ينبغي لذلك كله ان يحدث على هذا النحو ، فان العبقري ، او الفنان الموهوب ، الذي وُهب رسالة يؤديها ، عليه ان يعمل طبقا للقوانين والقواعد التي تمليها عليه الطبيعة ، والتي لا تناقض رسالته ، بل التي تشكل اكبر ما لديه من غنى، ذلك لانها تتيح له ان يتعلم السيطرة البارعة على مسيرة فنه وابداعه ، وان يمارس ، على حد سواء ، غنى فنه ومعالم غنى الطبيعة الكبرى ، على حد سواء (1) » .

الواقع هو النموذج الاساسي للمصوِّر ، الممثِّل فنيا ، وهذا شيء يمكن فهمه وتصوره بسهولة ، نظرا لان الفن هو لغة خاصة يعرفها الانسان منذ ازمنة سحيقة القدم ، وكما ان الكلمة لا يمكن ان توجد بدون ما يقابلها من مفهوم ، اي لا وجد لمبنى بدون معنى، وكذلك الفن، اذا كان يريد ان يبقى فنا، ليس في وسعه ان يتجرّد الممثَّل (بتشديد الثاء وفتحها) من المحتوى ، اي من مطابقته الواقع الموضوعي سواء في الميدان الطبيعي أم في ميدان الفكر والاحاسيس البشرية ، اذ ان هذه هي كذلك معطيات للكائن حقيقية كمثل حقيقة العالم الخارجي ذاته .

والفن ، بمرافقته الانسان طوال تاريخه ، وتطوره وتكامله واتقانه ذاته جنبا الى جنب مع العقل البشري ، لم يكن يسعه ، اذن ، ان يكون ، بالنسبة للانسان ، نشاطا

(1) غوته « محاولة عن فن الرسم » لديدرو . ترجمة وملاحظات . من مجموعة مختارات وللغانغ غوته « مقالات وتأملات في الفن » منشورات ايسكوستفا (الفن) ــ ١٩٣٦ ص ٨٩٠ وما يليها .

من اللهو واللغو ، لا طائل وراءه ، ومصدرا لمتعة منقطعة عن حاجات الحياة او وسيلة لتلبية متطلبات جمالية بحت . ان وظيفة الفن المزدوجة ـ الادراكية والجمالية ، وهما سمتان مندمجتان احداهما من الاخرى ، ولا يمكن الفصل بينهما ـ قد ظهرت منذ ظهور الفن . وحين كان الفنان في ما قبل التاريخ ينتج تلك الرسوم فانه كان يستسلم دون اي شك ، لسلطة الخطوط والالوان الساحرة الرشيقة ، ناقلا الى الصخر الصور والانطباعات التي تملأ نفسه ووجدانه . كان هو ، واعضاء قبيلته يحسون ، ولا شك ، بلذة عميقة في التأمل ، باعجاب ، الق الفن هذا ، الذي يدخل حياة تلك العشيرة المتوحشة . ان اللوحات الجدرانية الواسعة (فريسك Fresques) كانت تقوم ، في الوقت ذاته ، بدور تثبيت لحظات العمل السحري الذي كان ايضا فعل عمل ، وكذلك لدرء القوى السوداء للارض والسماء ، التي كانت ، في اعتقاد البشر البدائيين ، تحكم حياة الجنس البشري . وقد كتب جورج تومبسون ، الاختصاصي في الثقافات (والحضارات) البدائية قال :

« من عادة الاوستراليين تزيين جدران الكهوف برسوم بشرية وحيوانية ... والصور البشرية تمثل رجالا ونساء ، وهذه تظهر بمظاهر جنسية مشددة (صريحة). وجميع الحيوانات والنباتات ، عند التعرف عليها ، وتحديد نوعياتها ، تنتسب الى فئة ما يؤكل : حيوان القنغر ، والعظايات (★) وثمار المانغا ... ولتفسير معاني هذه الرسوم يمكن ان نستعلم عن ذلك من الناس البدائيين الذين ما زالوا يستخدمونها حتى ايامنا هذه لاغراض طقوسية . في بدء عهد التصوير ـ النقل ، (او اعادة التشكيل تقيدا بالاصل) كانت هذه الرسوم تنتج ويجري اتقانها ، قدر استطاعة الفنان في ذلك الحين ، بغية الاستسقاء (طلب المطر) او لتنشيط توالد النوع البشري ، كان المطلوب ، بذلك وفرة في حيوانات الكنغر ، او ضمان خصب الولادة لدى النساء (1) . »

ويردف طوبسون ذاكرا تماثل السمات بين فن « بوشيمنس » وفن الرسوم الحجرية في العصر الحجري الاول بفرنسا ، وخاصة في شرقي اسبانيا يقول : « ان التشابه هنا مدهش الى حد ان بعض العلماء قد اعتبروا ان هذه الرسوم قد انتجها شعب واحد . ان جميع علماء الاثريات مجمعون اليوم على هذا الراي : ان الوظيفة الاولية لهذه الرسوم كانت ذات طابع سحري » .

(★) العظايات : جنس حيوان من فصيلة السقايات . (ملاحظة من المترجم العربي م. ع) .

(1) Georges Thomson, Studies in Ancient Greek Society The Psehistoric Aegen . Lodon . 1954 , PP 53 , 53 - 54 . 54 - 55

جورج تومبسون ـ دراسات عن المجتمع الاغريقي القديم ـ عصر ما قبل التاريخ . لندن (١٩٥٤) ص ص ٥٣ ـ ٥٥ .

واخيرا يكتب طوبسون قائلا لدى معالجته عملية نشوء الفن : « ان الفن مستمد من الطقوس . وليس في وسع اي باحث جدي ان يدحض هذه الموضوعة الشاملة » .

وهكذا ومنذ اقدم العصور ، عند فجر التاريخ البشري ، في العهد البدائي حيث كانت صور الفن تكيف الوعي ، اخذت تجربة الانسان الاجتماعية تتكلم : في الفن البدائي كانت الاحاسيس التي يستثيرها الكائن تختلط بنزعة اما تفسير الكائن ذاته ومعرفته .

ان خاصية الفن الثمينة هذه التي ظهرت منذ بـدء العصور تتيح اعتبار الفن بصفته الكتاب الكبير او الذاكرة الاصيلة للبشرية ، والتاريخ المنجد في الكلمة ، او في الرخام ، او في الالوان التي صاغ اشكالها مؤرخون لا يحصى لهم عـدد استطاعوا ان يعبروا عن احداث الحياة البارزة وعن الصورة الروحية للحضارات الغابـرة وذلـك بافضل مما عبرت عنه مخطوطات الرق المتحجرة التي حفظت لنـا شرائـع الامـراء والملوك ومراسيمهم ، وكذلك افضل مما حفظته الهياكل القديمة التي يستنطقها علماء الاثريات والتاريخ .

نحن نفهم الافكار والمشاعر التي كانت تتفاعـل في وجـدان مواطني الحاضر الاغريقية وذلك بفضل مسرحيات اسخيلوس المأساوية ، ومهازل اريسطوفان اللاذعة بصورة لا ترحم . ان سهوب الدون الشاسعة قد توالت عليهـا فصول اثـر فصول ومواسم ازهار بعد مواسم ، وتعفنت جثث الـدوس ، والبولوفستيين والخـوزار وتحولت اما مجرد رماد ، لكن صيحات المقاتلين الروس الذين كانوا يتبردون في ميـاه التانايس (نهر الدون حاليا) ما تزال تدوي وذلـك بفضل الشاعر المجهول صاحب « النشيد الملحمي » عن فرقة الامير ايغـور . ان الاهـواء السياسية الشديدة التـي كانت تعصف بالمدن الايطالية حين كان الانسان الغربي يكتشف التراث الخالد للشعب الصغير الذي كان يعيش في جنوبي شبه جزيرة البلقان ، تنبعث مجـددا في ثلاثيات « الملهاة الالهية » لدانتي او في منحوتة « يوم القيامة » لميكال انجلو .

لقد استطاع الفن ان يعبر بدقة عن تغيرات مجرى التاريخ ، وعن العواصف التي رافقت تطور البشرية الاجتماعي . ان افلاس مثـل عصر النهضة الانسانية النزعة ، لدى نشوء العلاقات الاجتماعية البرجوازيـة تنعكس في مسرحيات شكسبير الاخيرة ، وفي حكمة « دون كيشوت » الكئيبة ، وفي الفلسفة الوعظية لمأساة كلديرون « انمـا الحياة حلم » هذه الآثار التي كانت تعلن اندثار عالم عصر النهضة ، هذا العالم المفعم نشاطا وتفاؤلا . ان الهجاء اللاذع الاسود الذي كتبـه سويفت والموضوعات المأساوية التي تجتاز حركة سنفونيات موزار النيرة كانت تشكل عـلى طريقتها تمهيدا للقرن التاسع عشر في هذا العصر الفولاذي التي كان مسرحا لتفاقم تناقضات مؤسسة عـلى الملكية الخاصة .

ونظرا لان الصورة التي تبدعها الاعمال الفنية ليست قناعـــا جامدا ، عديـم الحياة ، ولا نسخة آلية عن الواقع ، فانها لا تحتفظ بالـــوان الارض وشذاها الا لان الفن استطاع دائما ان يعكس الجوانب والوجوه الاساسية لحياة الانسان ، والمجتمع، والطبيعة . ويشكل غنى المضمون السمة الجوهرية الاساسية ، الثابتة التــي لا يمكن التخلي عنها ، والطابع الاولي لكل عمل فني صادق حقيقي ، وبيئة تطوره الطبيعية .

ولا يستطيع الفن ان لا يخضع لنظام الواقع المنضبط الملزم ، لكن هــذا لا يعني البتة انه كان دائما فنا واقعيا في جميع العهود .

ان الواقعية من حيث هي طريقة خلاقة هــي ظاهرة تاريخية ظهــرت في مرحلة معينة من تطور العقل البشري ، في العهد الذي كـــان الناس فيـــه يتصارعون مع الضرورة الحتمية ، التي لا محيد عنها ، للتفكير في جوهر واتجـــاه حركة المجتمع ، وحيث اخذوا بالتفكير في ادراكهم ، بصورة عفوية باديء بدء ، ثم واعية ، بأن الاعمال والمشاعر الانسانية لم تكن مطلقا نتيجة الاهواء او حصيلة لخطة الهية ، وانما تحددها اسباب واقعية ، فعلية ، او بتعبير افضل : اسباب مادية . لقـــد ظهرت الطريقـــة الواقعية في الفن حين توجب عـلى اعضاء المجتمـــع المدنـــي ان يعرفـــوا القوى التـــي لا يمكن ان تتوصل الى ملاحظتها او ادراكها الملاحظة المباشرة التـــي كانت تحكـــم آلية العلاقات الاجتماعية . ونحن نجد علائم للواقع ، وسمات للحقيقة في روايات العصور القديمة ، وفي الفن القوطي ، والباروكي ، وفـــن الروكوكـــو ، وفي الاعمـــال الادبية الكلاسيكية ، لكن دراسة حياة المجتمع والطبائع البشرية ، بكـــل تعقيدات تفاعلاتها المتبادلة لا يحققها سوى الواقعية . ان اعمال الواقعيين الاوائـــل مـــا زالت تحتفظ بقيمتها ، وذلك لانها بلورت تجربة الانسان الاجتماعية ، وهـــي تتيح لنـــا ان نـــرى حقيقة الكائن ، وحياة الشعب ، والحاجات المادية الحقيقية والروحية التـــي كانت تشغل في الماضي بال مختلف الفئات والطبقات الاجتماعية . وتبين لنـــا تلك الاعمال كيف اتسع الوعي الاجتماعي للانسان ، وكيف الناس الذين يعيشون في عالم تحكمـه الملكية الخاصة ، دخلوا في نزاع مع هذا العالم الذي يستلب (★) مـــا هـــو انساني . وكان الكتاب الواقعيون ، بابداعهم بأعمالهم المشتركة ملحمة عصر جديـــد ، وتمثيلهم بموضوعية حازمة كل حقيقة الحياة ، كانوا يضعون ، طوعا أم كرها ، واحيانا بمجرد قوة شهادتهم الموضوعية ، الوثيقة الاتهامية لهـــذه الحضارة الحمقاء بـــل المجنونة ، حضارة الملاكين .

ومعروف ان الواقعية قد تطورت ، باديء بدء ، في ميـــدان الحياة اليومية . ان تمثيل الواقع ، الذي يحيط ، في شكله اليومي ، الانسان ، هو في اساس الـ Facézies والـ Zarty ، والخرافات ، والـSshuranck ثم اثر ذلك الرواية البيكارية التـــي

(★) استلب : المرادف العربي الذي اخترناه لفعل Aliéner . المترجم العربي (م. ع.)

ولدت من اختمار التمردات الشعبية ، والانتفاضات الفلاحيـــة ، والحروب الدينية التي صبغت بالدماء القرنين السادس عشر والسابع عشر . لكننا لـــم تكن حينئذ الا ازاء معالجات اولية للواقعية ، اذا صح التعبير ، بالمعنى الدقيق للكلمة .

ان الفكر النظري الفلسفي هو ذاته ، المنهمك في دراسة الواقـع ، والتحرر مـن المفاهيم الروحانية التي رسخها اللاهوت وعلم الكلام في الوعي البشري ، لـم يكـن يستطيع عشية العصر الجديد التوصل الى رؤية العالم في وحدته المادية ، الا بصورة خجلى .

ان **ديكارت** الذي دشن التفكير الجديد حول تلاحـم الكائـن والوعي واستحالة انفصالهما او الفصم بينهما ، وكذلك **باكون** الذي استلفت الانتباه نحو الاهمية التـي تحتلها التجربة في معرفة العالم ، قد احدثا ثورة في الفكر العلمي بفتحهما لـــه طريقا تتيح له ، أي للفكر الجديد ، النفاذ الى طبيعة الاشياء .

لكنهما ، بالرغم من كل جدة فرضياتهما وعمقها ونضارتها فانهما قـــد وجـدا نفسيهما سجينين لمستوى التفكير الذي بلغه العلـم في عصرهما . وبديهي ان الثنائية التصعيدية ، او المتعالية ، Transcendantal ، والنزعة الآلية التـي كانت تتصف بها المفاهيم المتكونة لدى ديكارت عن العالم الحي ، لم تتح لــه ايجاد لوحة جدلية عن الكائن . لكن استحالة انفصام او انقسام الكائن ، والوعي الذي وضعه ديكارت ، قد دفع الفكر الى دراسة تفاعلاتهما . وقد استطاع سابقه باكـــون ان يلتقط ، بصورة عبقرية ، متطلب الفكر الاجتماعي لهذا العصر الجديد : وكان هذا قد اصبح بحاجة ، في الواقع ، لدراسة **تحليلية** للواقع .

كتب **هيرتزن** في **رسائله حول دراسة الطبيعة** ان المبدأ الاساسي الـذي يحكـم فلسفة باكون « ... يقوم في الانطلاق من الافرادي الخاص ، مـــن التجربة ، مـــن الاختبار ، من الظاهرة الملاحَظَة ، للتوصل اثر ذلك الى التعميم ، والى عمليات المقارنة المتبادلة بين كل ما تلقاه الوعي . ولا تتلخص تجربة باكون في قبول سلبي لـ Um Welt ولممكناته المحتملة الوقوع ام لا ، بل بالعكس ، تقوم تجربة باكون في تفاعل متبادل واع بين الفكر والعالم الخارجي ، ونشاطهما الكلي الاجمالي . ولـدى تطور الفكـر ، فان باكون لا يدعه يطوف متشردا ، ويضع ، بمثابة مسلّمات ، استنتاجات وما تزال غـير مشروعة ، وباكون لا يسمح للتجربة والاختبار بالبقاء كمية آلـــة من المعطيات « التي تمر بعد عبر نار الفكر » . وكلما كانت كتلة الملاحظات ونتائج رصد الظاهرات والوقائع اكثر غنى ، كان اكثر رسوخا واوطد اركانا الحق في اظهار المعايير العامة عـــن طريق الاستقراء ، لكن باكون المتشكك ، بابراز بديهية هـــذه المعايير ، وصفتهـــا كحقائق ناصعة ، كان يتطلب مجددا ان يغوص الباحث مجددا في غمار الظواهر وذلك للبحث اما عن تاكيد معمّم ، او عن دحض محدود .

قبل باكون ، كانت التجربة تعتبر بمثابة محتمل ، او ممكـن ، ليس الزاميا ولا حتميا بالنسبة لمسيرة المعرفة وحركة العلم . فكانت التجربة تلعب دورا اصغر من دور التقاليد ، هذا دون الحديث عن التأملات الذهنية . فجعل باكون مـن التجربة لحظة ضرورية لا غنى عنها ، واولية ، من ضرورات السلوك العلمي ، لحظة رافقت اثر ذلك كل تطور المبحث النقدي للعلوم ، لحظة تقترح على كـل خطوة جديـدة عملية تحقق واستيثاق اختبارية ، موقفة بثباتها الراسخ وتنوعها الملموس النزوع الذي لدى الفكر المجرد الى التحليق في الميدان الفضائي للكليات الميتافيزيقية . كان باكون يؤمن بالعقل مثل ايمانه بالطبيعة ، لكنه كان اكثر ايمانا ايضا بوجودهما المتزامن ، ذلك لانه حدس (أحس مسبقا) بوحدتهما . وكان يتطلب بالحاح بأن يأخـذ العقل في السير بالاستناد الى التجربة ، بمشاركة من الطبيعة ، وان يسترشد بها ، ويكون تلميذا لها ، الى ان تصبح هذه قادرة على ان تؤدي به الى الصفاء التام لفكره . كان ذلـك مفهوما جديدا تماما ، ملؤه العظمة (1) » .

اتبعت دراسة العالم الخارجي اتجاهات عديدة : وكان الفكـر الفلسفي يندرج ضمنه ، اكثر فاكثر ، وعلى نطاق واسع ، المعارف المحرزة مـن قبل علوم الطبيعة ، التي كانت تعد تدريجيا الثورة الصناعية الكبـرى . وبمقدار مـا كانت العلاقات البورجوازية تنضج ، والتناقضات الطبقية التناحرية تزداد حدة ، كانت تتعزز فـي الفن النزعة لتحليل الواقع ، وبطبيعة الحال ، وبالدرجة الاولى ، البيئة التـي يعيش فيها الانسان .

بدأ الطابع التحليلي ، بصفته سمة ملازمة للطريقة الواقعية ، ولا انفصام ولا غنى لها عنها ، يتكون منذ **فن النهضة** ، هذا الفن غير المتجانس العناصر ، والمشتت جدا ، (على عظمة روائع كثيرة فيه) ، حيث الاسلوب القوطـي يجاور العادات والاخلاق الجديدة ، وال Facéties التي تمثلها اعمال بوجـّـه Pogge ومازوشيو السالرني ، حيث تحول الشعر الغزلي في العصر الوسيط ، المفعم كياسة ولباقـة ورقة ، الـى قصائد بولشي الهزلية المفرطة في طابعها المضحك ، والـى اناشيد اريوست الشعرية الملحمية البطولية ــ الغزلية ، حيث النزعـة الذاتية للافلاطونيين الجـدد ، والفن المتصنع ، المتكلف ، والباروكي ، حلت محل الاكتمال الفني الصافي لتقاليـد شعرية ترقى الى عهد بترارك .

ونجد ان الطريقة التحليلية قد اصبحت نزعة فعلية حقيقية في كتابات ومؤلفات كبار كتـّـاب **عصر النهضة** ، رابليـه وسرفانتس ، وشيكسبير . ان روايـة رابليـه

(1) هيرتزن ــ « المؤلفات الفلسفية المختارة » ــ غوسبوليتنذات ــ موسكو ــ ١٩٤٦ ــ المجلد الاول ــ ص ٢٤٧ وما يليها .

القريبة في بنياتها من الادب الشعبي ، ومن الخيالية العجائبية للخرافة ، التي لا تأبه كثيرا بمنطق القص العقلاني ، ظاهرا ، كانت تطرح امامها بمثابة مهمة جمالية جديدة بالنسبة لذلك العصر : وهي جعل الاستلاحة (★) حميمة ، صميمية ، جوانية، وذلك بمنح بطليه **غارغانتوا وبانتاغرويل** حقيقة الحياة ، بالرغم من التضخيم المبالغ فيه للشخصيات ، والطبيعة الاصطلاحية للمواقف والاوضاع والحالات . ولا شك مطلقا في ان رواية رابليه تتضمن بذورا جنينية لتحليل مفعم بخداع شديد ، لكنها تتيح مع ذلك للمؤلف ان يلتقط صورة البابوية واتباعها ، والايديولوجية القائمة على اساس السفسطة وعلم الكلام المحمل بسلبيات ذهنية العصور الوسطى ، كما تمكنه من تصوير المجتمع والاخلاقية الاقطاعية وعلى الاخص التعبير عن الخصائص الجوهرية الاساسية للانسان الجديد الذي كان قد بدأ يكتسي بملامح الانسان البورجوازي .

فان بانورج احد ابطال الرواية الرئيسيين ، الذي نجد ان اشرف وسيلة يعرفها للاغتناء هي السرقة ، يمثل رغم كل سحره ، مبدأ مدمرا يجسد القوى الاجتماعية الجديدة التي نضجت ضمن النظام الاقطاعي . ومن جهة اخرى فان طوباوية تيليم التي تجسد في الرواية المثل الانسانية لعصر النهضة تتنافى عمليا مع النزعة البانورجية ومع واقع العلاقات البشرية التي تطورت بشكل مغاير تماما عما حلم به رابليه وذو النزعة الانسانية ان وجود مثل هذا النزاع على المستوى الروائي يعني ان الكاتب قد احس بعقدة التناقضات التي كانت تهز الحياة الاجتماعية وتوخيا للحقيقة نقول ان الكاتب لم يدرك طبيعة هذه التناقضات ولا ابعادها الحقيقية لكن مجرد اكتشاف هذا النزاع ، قد لعب دورا بارزا في عملية تكون الواقعية .

وبعد ذلك بنصف قرن نجد هذا النزاع مجددا في اساس رواية « **دون كيشوت**» هذا العمل الذي يجمع بين مختلف الابحاث البيانية لذلك العهد ، واساليبه المتعددة . من الكتابة العاطفيةالطابع والمفعمة بجمال الريف، ومن اسلوب رواية الفروسية القدم عبر عدسة التهكم والسخرية الى وصف العادات والتقاليد . ومع ان دون كيشوت يلتقي اثناء اسفاره البعيدة على الطرق الصخرية المحترقة بنيران الشمس ، بأشخاص منبثقين من مختلف الفئات الاجتماعية وينزل في فنادق اشبه بقصور الامراء ، فان الرواية لا تقدم لنا لوحة شاملة لاسبانيا ذلك العصر ، فعلى صعيد وصف تفاصيل الحياة اليومية والتقاليد والعادات فانها لا تبلغ مطلقا مستوى اول رواية من روايات الشطار ، وهي عمل **منغفل** ، غير معروف مؤلفه ، وهو يروي لنا مغامرات لازاريلو التورمي de tormes ، لكن رواية سرفانتس في الوقت نفسه تفوق كثيرا ادب زمانها سواء من حيث المزايا الادبية ام من حيث شمولية النزاع الذي تصفه ، والذي

(★) الاستلاحة Vraissemblance مشابهة الحق او مماثلة الحقيقة .

يجسد الانفصام المأساوي بين الطموح الانساني الى الخير والعدالة وبين حياة الناس اليومية ، الاعتيادية . وكذلك فان الطابع التحليلي هو اكثر بروزا عند سرفانتس منه عند رابليه ، وان كان الاول قد وقع هو ايضا في شباك الطابع الاصطلاحي والعجائبي للمواقف القصصية . سرفانتس اكثر دقة بكثير من سابقه حين يصف خصائص عصره ، وملامحه . ان تحليله للعلاقات البشرية اكثر غنى ، والاسباب التي يذكرها لعدم التلاؤم بين المثل الاعلى الانساني والحياة اليومية هي اعمق بكثير مما نجده في رواية رابليه ذلك لان الفنان قد استند في سبيل التفكير في جوهر تناقضات عصره ، استند الى الحس الشعبي السليم الذي يعبر عنه سانشربانسا ، مرافق دون كيشوت كما هو معروف واذا كان رابليه قد اعتقد في البدء ان الانسجام يمكن بلوغه في الحياة وان طوباوية تيليم النيرة يمكن ان تتحقق فان الحكمة التي تعبر عنها رواية **دون كيشوت** التي تنهض على صعيد آخر : فان سرفانتس مع تغنيه بعظمة الخير كان في الوقت نفسه يدمر تماما الوهم بأن هذا الخير يمكن ان ينتصر في شروط النظام الذي كان قد قام حينئذ في هذا العالم .

كان الناس في بدء العصر الجديد قد كرسوا مقدارا كافيا عن التجربة في شروط نظام علاقات الملكية الخاصة : كان السادة الاقطاعيون الاشراف الذين يخضعون لنيرهم الاقنان ، ينحنون هم انفسهم تحت نير الحكم المطلق . وكانت الثروات المكدسة من قبل الخزينة الملكية تنتقل على وهل الى خزائن اصحاب المصارف والمرابين . فكان آل فوجير مثلا يتمتعون بنفوذ لا يقل عن نفوذ بعض الرؤوس المتوجة . وكانت البرجوازية تشن كفاحا ضاريا ومستمرا ضد طبقة النبلاء ، لكي تحصل الاولى على مكان لها تحت الشمس . وكانت جماعات غفيرة من المغامرين تجتاز المحيطات بحثا عن الذهب الذي كان قد اصبح معيار للفضيلة والرذيلة ، للحرية والسعادة . .

ما اكثر الذهب
يحيل فاحم السواد ،
أشعة راقصة الالق .
والساقط الدنيء ، فتى خصال مدهش النسب
يا سادتي ، هذا الذهب
يجعل من رذيلة الرذائل
فضيلة اطهر من زنابق الطهارة
كل حقارة
تصبح عبر ألق الذهب
شهامة النبل وغار المجد

الاصفر الرنـان
يجعل من أصفى جبان
طليعة الفرسان
والهـرم العجـوز
يعود في فجر الصبـا
تألق الفتيان في نضارة الربيع ...

ذلك ما يقوله شكسبير وكانت تترعرع وراء اسوار المدن المعامل « المانيفاكتورية» التي سوف تحل محل مشاغل الحرفيين . كـان التفاوت في امتلاك الخيرات والاموال يحدث الانقسام بين الناس ، وكانت الاهواء الجشعة والافكار الانانية والتعطش الـى الثروات تفترس اجسامهم وعقولهم وارواحهم وتحدد السمات الاساسية لذهنية هذا المجتمع ونفسيته .

وكان انهيار الاسس الابوية (البطريركية) للاخلاق والعادات ، وتكيف الناس مع ظروف تاريخية جديدة يرافقان اشتداد قوة ملامح المجتمع المشيد عـلى الملكية الخاصة ، هذه الملامح التي كانت بطابعها الدائم الثابت ، العضوي نتيجة لبنيـة هـذا المجتمع الطبقية . لقد عبرت أبيات ميكال انجلو الحكمية بقـوة مدهشة عـن الحالة النفسية والذهنية لدى المفكرين الطليعيين الذين كانوا يحسون مسبقـا بأن المستقبل يعد في خاتمة المطاف انتصار النظام البرجوازي . قال ميكال ـ انجلو :

اواه ، ان فراق الحياة وفقدان الاحساس هو مصير سعيد
في هذا العصر المفعم جرائم ومهانة
وافضل للمرء ان يرقد بمثل غيبوبة الصخور .

ومثلما كان العلم يغني معارف البشرية عن قوانين الطبيعة ، فـان الفن الواقعي بعد ان تكون بدراسته تجربة الا؛ سان الروحية والاجتماعية ، ونطاق اعماله ونشاطاته ومشاعره وأفكاره ، كان يكشف للناس عن صيغة التقدم التاريخي ان مختلف أصعدة تمثل الحياة التي تتميز بها اعمال شكسبير قام على اساس تحليـل المضمون الواقعي الحقيقي للتفاعلات الاجتماعية . ان النـزاع الـذي يشكـل محـور روايـات رابليه وسرفانتس (يتحرر) عند شكسبير مـن غلافـه الاصطلاحي ليكتسب تاريخيا ـ ملموسا ، دون ان يفقد شموليته وذلك لان شكسبير الفنان والمفكـر العبقري قـد استطاع تعميم الملامح الاساسية ، العضويـة ، المستمرة الديموميـة في النفسية الاجتماعية الخاصة بالناس العائشين في هذا المجتمع التـي تحكمه الملكيـة الخاصة ولذلك استطاعت الشخصيات التي ابدعها شكسبير ان تصمد لتجربة الزمن القاسية، ان اعماله لا تخلو من مفهوم عن العالم مشوبا بالوهم والتخيلات المغرقة ، ذلك لان من البديهي تماما ان شكسبير كان ، الى جانب النفس البشرية ومعرفتها كان يشارك في

العديد من اوهام زمنه . ان عمله ثنائي الطبع : والواقع ان موضوعات رئيسية واقعية وغير واقعية تتلاحم في مسرحياته تلاحما وثيقا . لكن الجوهري بالنسبة له كان التعبير عن الطبائع بطريقة واقعية ، وتصوير الوسط الذي تتطور فيه المنازعات المعنوية التي يتجابه خلالها ابطاله بشكل صادق مقنع مخلص في تصوير اعماق الحقيقة ، واهم ما ينبغي التنويه به هنا هو حرص شكسبير على ان ينظر نظرة واقعية الى علاقات الانسان بالمجتمع . ان الاصطدامات المأساوية الفاجعة ، التي يعيشها ابطاله لا تعرف الحتمية الجبرية ، ولا القدر اللاعقلاني : بل ان تلك المنازعات تحددها دائما اسباب مادية وفي طليعتها شروط المعيشة . فنهاية روميو وجوليت المأساوية وصراع هاملت الدرامي الفكري ، والبغض للبشر الذي نجده عند تيمون الاثيني ، وفقد الايمان في الانسان كما نرى عند الملك لير او عطيل ، ليست كلها سوى نتيجة تناقضات موضوعية تنبع من الواقع ذاته ، مفتاح المأساة ، وشرط وقوعها .

ان شكسبير بتصويره العذابات النفسية والمعنوية ، والنزاعات العاطفية لدى شخصياته وتحليله افكارهم واهواءهم العارمة كان يصل عبر الانساني الى الحركة العفوية للمصالح المادية التي تشوه طبيعة البشر وتدمر ما لديهم في الايمان في القدرة على ان يقيموا بعض الانسجام في متاهة الوجود وفوضاه . ويمكن القول ان الشعور الذي كان يدفع ميكال انجلو الى تقريع عصره بمرارة كان مشابها لشعور شكسبير . الا أن الاخير لم يكن يكتفي بالاحساس بكل مأساوية عصر « تفككت اوصاله » لكنه بتحليله الينبوع الاولي للمشاعر البشرية ، والافكار والاعمال بيّن ان عدم الانسجام الذي يفعم تلك الامور كان يعشش في بنيات المجتمع . واذا كان قلب شكسبير كله قريبا من بروسبيرو فان عقله كان يدرك ان شيلوخ يستطيع في خاتمة المطاف ان يصبح سيد الحياة . ولتصوير المجتمع بصفته ميدانا تتجابه به المصالح المادية كان على شكسبير ان يعكف على دراسة تحليلية وذلك ما فعله ، مرسيا بذلك الحجر الاساسي للواقعية . وهذه النزعة لدراسة الحياة بشكل تحليلي رسخت جذورها بقوة بعد شكسبير وذلك رغم ان تطور الفن خلال حقب كاملة من الزمن وضع تحت راية طرائق ابداع غير واقعية مثل النزعة الباروكية ، والصفة في الفن والكلاسيكية ان النزعة الواقعية كانت تتجاوب وروح ذلك الزمن وحين بين جون لوك ان الوعي البشري لا يعرف افكارا فطرية جاءته من الخارج او انبثقت من قوى خارقة ، ما فوق طبيعية ، فان حمل الفكر الاجتماعي على دراسة البيئة المحيطة بالانسان والتي تحدد ، اساسا نمط تفكير الانسان وتحكم اعماله كان لوك يعتبر البيئة قبل كل شيء بصفتها بيئة ممارسة الانسان الاجتماعية ، وان معرفتها شيء ضروري وحيوي والا وجد الانسان نفسه أعزل تجاه القوى المجهولة التي تفصل في مصيره . ان منطق التطور التاريخي والدراسة التي كان يخضع الفن بواسطتها النشاط العملي

الانساني الاجتماعي بمعنى الكلمة الواسع ، أديا الـــى ان تتحـــدد الواقعية بوضوح وتتأسس نهائيا كطريقة مستقلة للخلق الفني .

في القرن الثامن عشر، عشية الثورة الفرنسية التي قوضت الركائز الايديولوجية والاقتصادية للاقطاعية ، اخذ الفن الواقعي يتطور بقدرة مدهشة ، منتقلا من تصوير الحياة اليومية الى تصوير الكائن الاجتماعي .

ان ممارسة ممثلي الواقعية المبكرة ، ذوي الاهمية منهم أم الذيـــن دونهم اهمية ــ ريتشاردسون وديفوي ، سموليت ، فيدلنغ ، وسويفت ، ستيلـــي ، وديديروه ، غوته وليسنغ ، ميرسييه وماريفو ، الخ ــ أصبحت تتيح تحديد الطابع المتميز للطريقة المستخدمة من قبل الواقعية لتمثيل الواقع ، هذه الطريقة التـــي تميز الواقعية مـــن حيث اسسها ، وكفاحها ، عن النزعات الفنية الاخرى .

ان جوهر الطريقة الواقعية وروحها يتشكلان مـــن التحليل الاجتماعي ودراسة التجربة الاجتماعية للانسان وتصويرها ، ودراسة (والتعبير عن) العلاقات الاجتماعية بين الناس ، وبين الفرد والمجتمع ، وكذلك بين بنيات المجتمع ذاته .

والواقعية ، بتغلبها على نسخ الواقع بصورة سطحية وعلى المفاهيم الذاتية عـــن الطبيعة البشرية والمسرح الذي تلعب عليه الاهواء البشريـــــة ، تقيم ، بمثابـــة مبدأ ، خاصية الفن الاساسية ، وهي التمثيل الجوهري المادي للعالم ، والافكـــار والمشاعر البشرية . وخلافا للاعتباطية الذاتية النزعـــة ، فان الواقعية لا تعزل الانسان عـــن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه هذا الانسان ويعمـــل ، وهـــي لا تقطع مـــــا بين الانسان والمجتمع ، بل هي تجهد لادراك والتقاط جدلية العلاقات الاجتماعية المتبادلة، والتعبير عنها ، بكل تناقضاتها الواقعية ، الحقيقية . وكما ان التحليل الطيفي يتيـــح للفيزياء بلوغ أسرار حركة المادة ، فان التحليل الاجتماعي الذي هـــــو جوهر الواقعية يتيح للفنان ابراز الملامح المميزة للحياة والاقتراب من فهم القوانين التي تحكمها وكـــل تفحص الفنان الواقعي الواقع بانتباه اكبر ، وكلما كان تحليله اوضح لتفاعل الاحداث كانت الملامح التي تأملها اكثر حياة وسطوعا وذلك لان الكاتب لا يصورها فقط عـــــلى الصعيد الانفعالي بل ايضا على الصعيد الادراكي والمجرد .

ان الفنان الواقعي يحسن ان يرى ، وراء وقائـــع الحيـــاة اليومية وظاهراتها اللوحة العامة للحركة وصراع مختلف القوى الاجتماعية وكذلـــك لا يمكن التصور لفن واقعي بدون معرفة الفنان للواقع . وكان شيلر يقول عـــن حـــق : « لكي يستطيع الانسان ان يدرك ظاهرة عابرة فان عليه ان يدرجها في اطار القانون وروابطه ، وتقسيم هذا الجسد البديع الى مدركات وحفظ الروح الحية في هيكل الكلمة المتيبس » . ان المبدأ الفكري الذي يسري في صميم العمل الفني الواقعي يتطلب بالضرورة مـــن الفنان ان ينظر بجسارة ودون خنوع الى العالم وذلـــك لان حقيقة الحياة المعممة ، حقيقة

الشخصيات تنهار اذا احل الكاتب محل حقيقة الواقع بدائله او سمح بتفسير اعتباطي ، ذاتي النزعة لمعنى الاحداث والظاهرات ومضمونها ، هذه الذي يتركز عليها انتباهه والتي هي موضوع التصوير الفني . ولكي يكون التحليل الاجتماعي للوسط الذي تعمل فيه شخصيات الكتابة الادبية ، ولكي يكون واقعيا فعلى الكاتب ان يرى الواقع في تجلياته الاساسية وان يصور هذه التجليات النموذجية ، ذات الوجود الموضوعي في ميدان العلاقات الاجتماعية . الانسانية المتبادلة والمنعكسة عبر عدسة الطبائع الافرادية لاعضاء المجتمع المدني . وقد بين انجلز كل اهمية هذه السمة من سمات الطريقة الواقعية .

ومن الطبيعي والصحيح ان مبدأ النمذجة الذي يقود الفن الواقعي يعبر عن سببية ظاهرات العالم الاجتماعية ونظرا لان موضوع الفن تشكله حياة الانسان وحياة المجتمع فان الحياة النفسية للبطل ومجمل خصائصه الفردية يتأملها الكاتب الواقعي ويصورها بصفتها مشتقة من ظروف متعددة لا يمنعها تنوعها من ان تكون نموذجية وان تكون على صلة سببية بالمصير الفردي لبطل الرواية . ولذلك يمكن اعتبار توبولوجية الشخصية المنمذجة موجودة عند تقاطع القوى الاجتماعية . ان طباع البطل المنمذجة تكدس وتجمع الخصائص الاكثر مغزى والاكبر تاثيرا في الوسط الذي يلد هذا البطل وعبر شخصيته ومصيره الفردي تظهر خصائص الوسط الاجتماعي ذاته .

يستطيع الفن غير الواقعي ان يخلق طبائع ، لكنه عاجز عن ان يجعلها نموذجية، كان راسين مثلا الذي يمتاز فنه المسرحي بتصوير كامل للطبائع وكذلك موليير من حيث مفاهيمهما الجمالية وطريقتهما في الابداع من دعاة الكلاسيكية . لكن شخصيات مسرحيات موليير المفعم فنه بمبدأ شعبي يقوض طريقته الكلاسيكية تتصف بملامح تاريخية ملموسة ، ويفسر ذلك بعمق التحليل الاجتماعي ، الذي تتميز به مسرحيات هذا الكاتب الكوميدي العظيم. ان الشخصيات المضخمة التي خلقها موليير هي فاقدة للحجم الواقعي ، وهي « مقدودة من قطعة واحدة » ويسيطر على كل منها طابع نفساني واحد او هوى مفرد ، كالبخل عند ارباغون او النفاق عند طرطوف . هذه السمة من طبائعها هي نتيجة واقع عند موليير كان ينقاد في تاليفه الى الجمالية والفلسفة العقلانيتين اللتين كانتا اساس الكلاسيكية . بيد ان شخصياته التي اصبحت مالوفة وذات شعبية بين الناس تتميز بملامح تختلف بعض الشيء عن ملامح شخصيات راسين . فالسمات لدى شخصيات موليير ليست مجرد محاكاة للبهاء والروعة الطبيعيين اللذين كانت تتطلبهما الجمالية الكلاسيكية ، بل هي نزعة مرموقة للنفاذ الى الطبيعة الاجتماعية المعاصرة للنواقص الشمولية كالبخل والرياء ولذلك اصبح موليير الكلاسيكي احد رواد اواقعية في الادب الفرنسي للازمنة الحديثة .

أما تلميذ بور ـ رويال ، فقد محور عمله الفني على تحليل المشاعر والاهواء البشرية . نحن لا نجد شخصيات نموذجية في مسرحيات موليير : فلا فيدر ، ولا هيرميون ، ولا روكسان . ولا ابفيجينه ، ولا اي من الشخصيات الراسينية المكتملة والغنية الملامح يمكن اعتبارها نموذجية . فأبطاله النساء منهما والرجال منتزعون ، مفصولون عن الوسط الاجتماعي الواقعي عن الحياة الفظة الهمجية التي كان يعيشها المجتمع الفرنسي في عهد الحكم الملكي المطلق . وقد كتب في غريب الاختصاصي السوفياتي في تاريخ الادب « ان عمل موليير يعكس النزاعات والقضايا الاساسية للقرن السابع عشر . لقد ادرك كورناي وراسين النتائج النفسانية لقضايا زمنهم الاجتماعية الكبرى ولا يستطاع بالاستناد الى راسين استنتاج حقيقة تلك القضايا في واقعها التاريخي الذي استمد منه مسرحه العناصر المتصلة بوجود شخصياته » (١) وبديهي تماما ان طبائع الشخصيات الراسينية والاهواء التي تهز نفوس أبطاله انما هي نابعة من ذلك العصر لكن راسين تصور مشاعرها بشكل محوّر مضفيا عليه طابع النبل ، والتجريد المفرط . وشخصياته منقاة من كل اضافة تستمد من ملموس الحياة الواقعية ولذلك فان مسرحية راسين الدرامية مع انها تمثل الطبائع والحالات النفسانية بنبرة من الصدق ، لكن في الجوهر غير واقعية .

لقد استطاع راسين بكفاية فنية رفيعة ان يصور الحياة والعلاقات الانسانية ولهب العشق المبرح ، والمنازعات والتناقضات التي تهز العالم الخلقي والمعنوي للفرد، للشخص الانساني ، ولكن مع الوقوف عند حدود ومبادىء الفن الشعري الكلاسيكي، واعتماد براعة كبيرة لدى استخدام القدرات التي كانت تقدمها لراسين الطريقة الكلاسيكية ، وذلك بابداع اعمال تملك جميع محسنات التناغم والانسجام وكل جمالات الاكتمال العميمية . وهذا شيء مشروع ، لان التأثير الجمالي يمكن استثارته بطرائق مختلفة وذلك ما يفسر كون الفن يمكن ان يتطور وان تقطنه في آن واحد تيارات فنية مختلفة تحكمها مبادىء متعددة من طرائق جمالية ـ ايديولوجية يقصد بها تمثل الواقع واستيعابه واستبطانه وتجسيده بتوسل عملية التعبير بالصور .

هذا الوجود المتزامن لنزعات فنية متعددة يتطلب صراعا ، بل نزاعا تناحريا وتدافعا متبادلا داخل هذه العملية ، وطبعا فانه يستلزم في بعض الحالات التأثير الذي يمكن ان تخلقه الافكار والتقنيات الفنية . ان تعدد المبادىء الجمالية وتنوعها ، تلك التي تحدد الخاصية المميزة لهذا التيار الفني او ذاك (وكثيرا ما يكون الامر داخل اطره ذاتها) ليس من شأنه سوى اخفاء جدلية التناقضات الاجتماعية وتنوع المطامح الاجتماعية التي تجد تعبيرها الجمالي في العمل الفني . ان تاريخ الفن لا يشبه ابدا

(١) في غريب مؤلفات مختارة ، دار « غوسليتيزدات » للنشر : موسكو ، ١٩٥٨ ، صفحة ٣٥٧ .

عملية تحول مثالية وجدانية ، وانما يطبعه نـزاع ضار جـدا بين الاذاوق والمفاهيم الجمالية المرافقة له طوال مجراه . لقد بذل ليسينغ ، لـدى ارسائه اسس الجمالية الواقعية التي تنكر على حد سواء عمليـة النسخ « الطبيعيـة » (haturaliste) لظاهرات الواقع ، وتعميمها التجريدي ، بذل جهـدا كبيرا ليثبت ان مضمون الاعمال الكلاسيكية واشكالها متيبسة ، وان العواطف الشديدة الصرام والاهواء المحتدمة التي يصورها كبار ادباء الكلاسيكية كانت مفتعلة مفحمة وان اسلوبها كـان جامدا عديم الرواء ، وان مثلها الاجتماعية كانت مدموغة بميسم العقم .

« ان راسين يتحدث بلغة العواطف والمشاعـر ، واذا تبنينا هـذه الموضوعات يصبح بديهيا انه ما من كاتب تفوق عليه . لكننـي لست ادري أيـن ومتى تستطيع المشاعر ان تحقق مثل هذه اللغة . ما نجده عنـد راسين تصوير غير مباشر للمشاعر والانفعالات لكننا لم نجد ايضا بدا ، باستثناء حالات نادرة جـدا تفاعلات في صميم ارواح ناس احياء ، تفاعلات مباشرة غير متسترة بأي قنـاع تسعى لتجلي في صيغها البديعية الجمالية وتعثر على هذه الصيغ (١) » ذلك ما كتبه هيردر دفاعا عـن مباديء الفن الواقعي ، وبرغم كل المبالغة المسببة عـن لهجة الجدال المشدد ، التي يتضمنها هذا التقييم التبسيطي لكلاسيكية راسين ، من قبل هيردر ، هذا المفكر الديمقراطي ، فانه يتوجب القول ان هذا التقييم يقوم على تعليلات تاريخية وطيدة ، وليس عـلى اي تحيز ذاتي الطابع .

في مطلع القرن التاسع عشر ، حين كانت الرومانسية في ذروتها ، اغنـى كتّاب هذه المدرسة الفن العالمي ، بقيم جمالية هامة ، لكنهم لـم يتمكنوا مـن ابداع ايـة شخصية منمذجة . وهم لدى حلهم القضايا التـي كانت تواجههم استعملوا وسائل تختلف عن تلك التي اتخذها الكتاب الواقعيون ، فانهم لم يلجأوا الى مباديء النمذجة لتصوير الواقع والعلاقات البشرية . ففي شعر بايرون ، الذي يسري فيه كله ، بمعنى الكلمة الدقيق ، احتجاج صاغ شروطه الشيء الاجتماعي ، فان طبائع الابطال تنتسب الى العرف التقليدي : فهذا الشعر هو عملية تشخيص للانفعالات الاجتماعية ووجهات نظر الشاعر ، اكثر مما يشكـل طبائع بمعنـى الكلمة الصحيح . فـان ملامح البطل النموذجية لا تبدأ بالظهور الا بشخصية بيبو اي في بطل لعمـل شعري يسجل انتقال بيرون للواقعية .

فلا الرومانسيون الفرنسيون ولا الالمان استطاعوا ان يبدعوا شيئا مـا ، يشبه هذه المجموعة الرائعة من الطبائع النموذجية التـي يمكـن ان تجدها في اعمال الكتاب الواقعيين الذين تتضمن رواياتهم الملحمية تحليلا واسعا وعميقا للوسط الاجتماعي اي للظروف النموذجية التي حددت مصائر ابطالها . الا ان الكتاب الرومانسيين استطاعوا

(١) ج. هيردر ، « شيكسبير » هامبورغ ، ١٧٧٣ .

ان يروا وان يسجلوا ظاهرات المجتمع البرجوازي وتناقضاته الآخذة بالاشتداد ، مما لم يلحظه الواقعيون بمثل تلك السرعة . فلـــولا تجربة الرومانسيون لمــا استطاع الواقعيون ان يمضوا الى الابعاد التي نعرفها في دراسة التاريخ الحي لعصرهم .

واذا كانت الواقعية لدى تكونها بصفتها طريقة مكتملـــة للابداع تتيـــح تحليل الوسط الاجتماعي واستخلاص الروابط السببية منه وابرازها قـد اسهم في تكويـن تصور موضوعي للواقع ، فذلك لم يمنع ان يكون لدى كل كاتب او اديب واقعي رؤيته الخاصة للعالم . ان نفس طابع معرفـــة المسيرة الموضوعية للاحـداث وفهم حقيقة الحياة والتاريخ من قبل الفنان مرتبطان بالموقف الـــذي يمارسه هـــذا الفنان ازاء الصراع الاجتماعي المعاصر له والذي يشارك فيه على نحو حتمي لا فكاك منه ..

ان العمل الفني بتسجيله صور العالم انما يعكس بصورة عضوية خصائص وعي الفنان الذي لا يكون ابدا مؤرخا تسجيليا محايدا ، لقضايا عصره ، بل هو يدافع دائما عن الافكار التي تحمل في رأيه معنى عصره والاتجاه الرئيسي لهذا العصر . وبديهي ان المفهوم الذاتي لدى الفنان عن حقيقة التاريخ لا يمكن ان ينطبق دائما عـــلى المضمون الموضوعي لهذا التاريخ .

لكن الكتاب الواقعين بدراستهم الواقع الدائم التطور والتحول وتحليلهم العلاقات الاجتماعية قد صاغوا لوحة صادقة لحيـــاة عصرهم الخاصة والاجتماعية ، وذلك لان الطبيعة ذاتها لطريقة الابداع الواقعية التي تستلزم معرفة فعالة للعالم ، قادت هـــذا التيار الى نجاحات عظيمة واتاحت للفنانين تصوير المنازعات الاساسية الجوهرية في عصرهم ، هـــذه المنازعات التي تحدد العالم الداخلـي لابطالهم وافكارهم وسلوكهم . وقد جعلتهم هذه الطبيعة يرون مناشيء الشر الاجتماعي ذي التأثير البالغ الضرر على الشخصية الانسانية . ومن هنا منشأ التقييم الانساني النزعـة الذي يتصف بـــه الكتاب الواقعيون القائمون بتحليل اجتماعي لحياة عصرهم وذلك طبقا لطبيعة مفهومهم الخاص عن العالم .

هذه الصفة المتميزة للواقعية ما قبل الاشتراكية قـــد ظهرت منـــذ بـــدء تكون الطريقة الواقعية ، في عصر الثورات البرجوازية التي هزت بريطانيا باديء بدء ، ثـــم فرنسا .

ان التقدم البرجوازي الذي حطم اخلاقية الاقطاعية ونظامهـــا الاقتصادي يسود القرن الثامن عشر . وحينئذ كان تحول المجتمع مهمـــة العصر الاجتماعية الكبرى . وكانت افكار تحرر المواطنين مبثوثة في الجو ، ولم تكن تنقصها العظمة نظرا لانها كانت ترافق تطور البشرية الاجتماعي .

وطوال ما بقيت البرجوازية التي كانت تنضج في احشاء النظام الاقطاعي لم تظهر بعد تناقضاتها الحقيقية فقد كان يعتبرها الفلاسفة والمفكرون المرتبطون فكريا وروحيا

بحركة ذلك العصر الديموقراطية بمثابة المعيار المثالي والكامل للحضارة ، الذي يضمن انسجام المصالح البشرية وتجانسها . وكانت الحياة العقلية والثقافية منطبعة حينئذ جوهريا بفكرة الانسان الحر او « الطبيعي » المستقل عن اخلاقية الحكم الاستبدادي وعن المفهوم التراتبي (الهيراركي) للواجب ازاء السلطة الاقطاعية ، يعني اذن الدعائم السياسية والخلقية لنظام في حالة النزع الاخير .

لقد كان الانسان الطبيعي متحررا ، في داخله من المعتقدات الطقوسية لنظام الحكم الاستبدادي التي كانت قد نشرتها الكلاسيكية على نطاق واسع . اما المزايا الجديدة للانسان « الطبيعي » ـ من شرف وروح مبادرة وكد واجتهاد ـ فهي حسبما كان يفترض ايديولوجيو الطبقة الوسطى مستمدة من الطبيعة : وكانت هذه الصفات الحميدة تشكل جوهر الانسان وليست وافدة على روحه من الخارج اي انها في رايهم لم تكن تأتيه من اخلاقية الاقطاعية .

كان ابطال فيلدنغ ، المفعمون بهجة وفعالية ، وروبنسون البارع المتمتع بعقل قادر ، يكتفون في ذواتهم شحنة التوازن التاريخي . كما ان طوم جونس قد وهب سلوكا مطابقا لطبيعته ، ولكن اذا كانت هذه الطبيعة تخدعه في بعض الاحيان حين تجبره على ان يخطو خطوات خاطئة او ان يتصرف بخفة ، فان فضيلته الفطرية لا يضيرها ذلك ابدا . فحينئذ لا يعدو ان يكون الامر متجليا لخصائص الطبيعة البشرية كما هي .

ان روبنسون ، لدى مواجهته قوى الطبيعة الشرسة يبدع على جزيرته حضارة حقيقية ومع انه يلقى في سبيل ذلك مساعدة من مجمل التجربة المكتسبة اثناء حياته في داخل الجماعة ، فانه يحتفظ « بجوهره الطبيعي » الحميمي ويخرج منتصرا من اصعب المحن .

ان الواقعيين الاوائل بابداعهم شخصيات ماهرة مستقلة عنيدة وحازمة انما قاموا ، لا اكثر بالتعبير في نتاجاتهم عن سمة العصر المميزة ونعني بها ظهور انسان جديد يتميز جذريا عن البطل ذي الرهافة المتحذلقة التي كانت الطابع المميز للادب الكلاسيكي . ان ابداع صورة هذا البطل الجديد قد سجلت انتصارا كبيرا للواقعية لم يستطع ان يحرزه سوى الكتاب الواقعيين وحدهم الذين كانوا يدرسون الواقع ويحللونه وكذلك الوسط الاجتماعي .

ولكن اذا كانت الواقعية المبكرة قد احرزت نجاحات لا جدال بها في تصوير طبائع الناس الجدد فان التصوير الفني للبيئة ظل بالنسبة لكثيرين من اولئك الكتاب عند مرحلة « التجريبية » ان فنهم لم يكن هذا الوسط بالنسبة للواقعين الاوائل غرضا جماليا مستقلا كما اصبح شأنه بالنسبة للادب الواقعي في العصر الحديث . كانت كتابتهم تتصف بالدقة الجافة لكتابه رجال الاعمال وهؤلاء الكتاب لم يكونوا يملكون

دائما فن تصوير الوضع والحالة بل كانوا يصفونها مجردين مـن غنـى الفروقات والتلاوين والتفاصيل الضرورية فقصة روبنسون على جزيرته هي اكثر شبها بتقرير يكتبه تاجر عند رحلة اعمال قام بها منها بوصف ادبي لجمالات العالم الحية . كذلك يمكن ان نجد سمة مماثلة لذلك في كتابه سمولد وسويفت ، مع تحول هذه الخاصية عند الكاتب الاخير الى طريقة اسلوبية مبتكرة تستجيب كليا للاذواق الجمالية لـدى ناس ذلك العصر .

« ان تجريبية » الوصف تتصف بصورة خاصة اعمال الواقعيين الاوائل : وهي ايضا تشمل نفسية الابطال التي تسفر عنها اعمالهم لا مشاعرهم الحميمية . وعلى القارىء ان يستخلص هذه المشاعر من الاعمال وذلـك لان المظهر النفساني للبطـل يتصف اساسا بتأكيد على خصائص شمولية ذات صياغـة تشخيصية ضعيفة . ان نفسيات الابطال من نساء ورجال لم تظهر في النثر الواقعي في القرن التاسع عشر في كل وضوحها وعمقها وعلى الاخص في جميع جوانبها على نحو ما يحدث ذلك في واقعية القرن التاسع عشر .

ففي هذه المرحلة الاولى من الواقعية تترافق تجريبية تصوير الواقع مـع نزعة واضحة جداء لاضفاء المثالية على البطل. انمصدر ما يبدو لاولوهلة تناقضامستغربا كان يقوم في مفهوم الحرية الذي دافع عنه الفن الواقعي المستند الى اخلاقية وفلسفة عصر الانوار .

في منتصف القرن الثامن عشر قرعت كالناقوس عبارة روسو « ولـد الانسان حرا ، وهو الآن يرسف في الاغلال في كل مكان . » (١) . هـذه الصيغة القوية لحب الحرية كانت تعبر عن الاتجاه الحقيقي للعصر : لقـد كانت تعلن الحرية بصفتها حقا طبيعيا للانسان الطبيعي وكان يبدو انهـا تتضمن الاختمار الثوري للافكـار ، هذا الاختمار الذي اخذ يستولي على اوروبا الغربية عشية الثورة الفرنسية . لقـد كانت تطالب بالتحرر من المبادىء الفكرية والروحية الاساسية للنظـام الاقطاعي التي كانت قد تحجرت واخذت تقوم بدور واحد بعدئذ وهو تسميم حياة البشر . وكانت تطـرح ايضا الضرورة التي نشأت لتغيير البنيات الاجتماعية للمجتمع . لم يكن الوجه العملي للمسألة يبدو لايديولوجي الطبقة الثالثة (اي الشعب) (٢) شديد التعقيد . كل شيء كان يبدو على ما يرام : ويكفي تحطيم القيود التي كانت تسحق الانسان لكـي يصبح الى الابد المواطن الحر في المجتمع المتناسق ذلك لان جميع البشر مـن وجهة نظر الحق المجردة ، يولدون .

(١) جان جاك روسو ، « مواطن من جنيف » المؤلفات الجزء الثالث ، القسم الاول ، منشورات بيلان باريس ، ١٨١٧ ، صفحة ٤٢٧ .

(٢) القوم من غير النبلاء او الاكليروس . (ملاحظة من المترجم العربي م. ع.)

لكن الانسان كان في الواقع بعيدا جدا عن الحرية وذلك حتى قبل زمن طويل من ولادته . لم يكن روسو يأخذ في الحسبان هذا الواقع البسيط وهو ان الطفل الذي يطلق اولى صرخاته عند ولادته في كوخ فلاح لم يتمكن من ان يكون حرا ، نظرا لانه لا يرث فقط ملامح ابويه الخارجية ، بل يرث ايضا وضعهما المالي ، وان الطفل المولود في قصر احد النبلاء او في دار تاجر محترم هو اكثر حرية بكثير من الطفل الاول .

ان الانسان لا يولد حرا ، وذلك لان المجتمع الذي كان قائما قبل ولادته والذي سيحيط بحياته محتفظا اي المجتمع باللامساواة في المتلكات لا يمكن ان يقدم للانسان حرية حقيقية .

كانت البرجوازية تمعن في البحث عن حريتها الخاصة لحسابها الخاص وبعد ان ظفرت بهذه الحرية دونتها كبيان على الواح القانون التي اصبحت قدس اقداس الديموقراطية البرجوازية . ان المادة السادسة من دستور عام ١٧٩٣ ثمرة الثورة البرجوازية تحدد تعريفا للحرية الكلاسيكية كما كانت تفهمها الطبقة البرجوازية على الحكم « الحرية هي حق الانسان في ان يفعل كل ما لا يضر بحقوق الآخرين » (١) وكانت المادة السادسة عشرة تعطي هذه الموضوعة الخلقانية اساسا اجتماعيا واضحا لا التباس فيه : كان يسمح للانسان « الطبيعي » « ان يستخدم وان يتصرف وفق مشيئته بماله ومداخيله » . وهكذا فان الحرية التي للانسان في ان يفعل كل ما لايضر بالآخرين — وهو مثل اعلى خلقي اعلن من على منصة « الجمعية التاسيسية » — كانت تمنح الشرعية لحرية وهمية ، اذ انه كان يجري التأكيد في وقت معا على ان المبدأ الاساسي للمجتمع الاستثماري مجتمع الملكية الخاصة هو مبدأ وطيد الاركان مقدس لا مبدل له . كان الفرد يتميز عن المجتمع وكان من واجبه فعلا ان يحارب قريبه والمجتمع في مجمله ذلك لان « مشيئته » كانت تتناقض حتميا مع مشيئة اعضاء المجتمع الآخرين .

لقد ابرز ماركس جيدا جدا المضمون الداخلي المضمر ، والمتعدد الجوانب الذي يتصف بل المثل الاعلى البرجوازي للحرية وذلك حين كتب هادفا الى تحقيق حرية الانسان الحقيقية معارضا بها مفهوم الحقوق الاجتماعية للمواطنين كما اعلنه دستور ١٧٩٣ . قال ماركس : « ... ان حق الانسان ، الحرية ، لا يقوم على اساس علاقات الانسان بالانسان والاصح القول انه في مفهوم ذلك الدستور يقوم على اساس انفصال الانسان عن الانسان . انه الحق في هذا الانفصال ، حق الفرد المحدود في ذاته » (٢)

---

(١) الترجمة السائدة في اللغة الحقوقية العربية هي تقف حرية المرء حين تبدا حريات الاخرين .

ملاحظة من المعرب م. ع.

(٢) كارل ماركس ، « المؤلفات الفلسفية » منشورات الفرد كوست باريس ١٩٢٧ الجزء الاول صفحة ١٩٢ .

ويقول ماركس في مقطع ثان : « فحق الحرية هو اذن حــق تمتع المـرء بثروته وبان يتصرف بها وفق مشيئته ، دون اهتمام بالناس الآخريـن وباستقلال الانسان ، انـه الحق في الانانية . »

وهكذا فان حق الانسان الطبيعي « اي الحر » المزعوم ان الطبيعة قد وهبتها له كانت مدرجة بصراحة وبلا جدال في اطار القانون الذي لا يرحم والــذي كان لديــه احتياطي للدفاع عن تعاليمه ضد أولئك الذين كانوا يريدون ان يقيموا حريــة حقيقية للجميع وليس فقط لصاحب الملكية الخاصة ، هذا الاحتياطي كان اشياء كالمقصلة عند البرجوازيين الفرنسيين الاكثر تقدمية وحبل المشنقة عند البرجوازيين الانكليز الاكثر محافظة .

كانت المقصلة تنتظر انصار بابوف الذين اصدروا « بيــان المتساوين » حيث اعلنوا الحرية الحقيقية للجميع ودافعوا عن فكرة تنظيم شيوعي للعلاقات الاجتماعية . وكان البرجوازي الفرنسي يرى في غراشوس بابوف عدوا اشد خطرا بكثير من جميع مهاجري كوبلانس و (الملكيين مجتمعين) .

وكذلك فان قانون البرجوازية الظافرة قد ادار ظهره تمامـا للشطر الثاني مـن صيغة روسو الكلاسيكية ، اذ ان اغلال الاقطاعية نزعت من ايدي البشر ، لكن الانسان « الطبيعي » اي الحر قد وجد ، باندهاش ، يديه مقيدتين من جديد بالاصفاد ، وهي اداة اكثر اناقة ولا شك من الاغلال الفظة التي كان يصفها الفن في معهد الاقطاعي .

لقد بين منطق التاريخ ، الصارم الذي لا يضحض ان قناع الانسان « الطبيعي » كان يخفي وراءه البرجوازي الفعال المضفى عليه النبل والمثالية وعبر مصلحته الانانية في الواقع . تلك هي الجدلية الواقعية لتطور المجتمع البرجوازي الطبقي الذي ظهر في الميدا نالايديولوجي والاجتماعي بصفته تناقضا بين المثل الاعلى للانسان « الطبيعي » ، على نحو ما مثله فكر عصر الانوار وبين تحققه العملي وتشيئه الفعلي .

ان برجوازي الواقع ينصرف الــى المضاربة ويعقــد بصفقات مالية ، ويقرض بالفائدة طالبي المتعة العرابيد اللامبالين الذين لا يفكرون بالمستقبل البتة ، فيستولي بذلك على املاكهم ، ويشق الطرقات ويبني السفن التي يرسلها الــى البلدان النائية حيث الثروات ـــ من ذهب وسمون نباتية وحرائر ـــ تغري ارباب العائلات مـن عامة الناس وتدفعهم للقيام بالمغامرات الاكثر جنونا . كان برجوازي الواقع يـرى بوضوح جميع الموارد التي تقدمها الآلات والمخارط الابـرع مـن ايـدي البشر . فكان يؤسس معامل متعلما تحويل عرق العمال ، الى ذهب رنان ، راجح يميل كفة الميزان .

كان التناقض بين المثل الاعلى الاجتماعي للحرية والحيـاة العمليـة يظـل لغزا بالنسبة للعديد من الكتاب الواقعيين ، اذ انهم كانوا مقتنعين ذاتيا لدى تعبيرهم عـن الحالة الذهنية والنفسية لدى الجماهير الديموقراطية ، مــن عامــة الشعب ، بأن

المجتمع الذي حل محل النظام الاقطاعي كان متجانسا بالفعل .
ولكن مع بقاء اولئك الكتاب محدود ضمن طبقتهم فقد استطاعوا ان يعبروا في اعماقهم عن التناقضات الاجتماعية العميقة لذلك العهد ، وعن العديد من نواقص نظامه الاجتماعي ، وبذلك تركوا لنا كثيرا من الشهادات الثمينة في هذا الصدد .
لكن الواقعيين الاوائل كانوا ميالين لاعتبار نواقص المجتمع العضوية بمثابة نتيجة لنقص الطبيعة البشرية التي ينبغي اصلاح مميزاتها الطبيعية وتهذيبها بروح العقل . ان نزعتهم الى اطفاء المثالية على ابطالهم كان يعكس الاندفاع الثوري الموضوعي لذلك العصر ويعبر عن الايمان والامل لدى الجماهير التي كان الفن الواقعي هو صيغة حالتها الذهنية وكذلك النزوع الى القضاء على المؤسسات الاقطاعية ومنح البشر تحررا حقيقيا او نهائيا .
هذا النزوع الى اضفاء المثالية كان كذلك في التعبير عن المطامح التعليمية للايديولوجية الطليعية التي ابدعت « الموسوعة » وكتاب « نظام الطبيعة » لهولباخ وكذلك هذه الطوباوية التربوية المثلة في كتاب « آميل » والميل ، الى رؤية تغير الافكار والاعتبارات التي كانت تسود المجتمع واستثارة تغير في المجتمع ذاته وتضمينه التجانس والانسجام والعدالة التي يفتقر اليها . واذا كان ادخال مفاهيم عقلانية في وعي البشر كما كان يفترض رجال عصر الانوار قادرا على تحويل مختلف المصالح والغرائز الانانية التي كانت تضبط تحكم الاعمال البشرية في كل منسجم فان باستطاعة الفن ان يسهم في مثل هذه التربية وذلك لانه بعرضه نماذج حية يحصل على فعالية معنوية كبيرة . لذلك تتميز اعمال واقعيي القرن الثامن عشر بروح تعليمية وخلقية معينة ، ان العنصر التعليمي لا يطبع فقط قصة كانديد او الساذج لفولتير حيث تتجابه اخلاقية العقل مع جنون الاخلاقية السائدة في النظام الاقطاعي بل اعمالا اخرى شديدة الارتباط بالوثائق اليومية امثال « مول فلاندرس » ولي ديفوي وجونثان وايلد ، لفيلدنغ ، بالاضافة الى روايات ريشارسون . وحتى في اعمال بومارشيه التي تطفح ببهجة عيش ثورية وشعبية والتي تتغنى بدهاء الطبقة الشعبية ومكارتها وروحها العملية نجد اخلاقية الاقطاعية محكوما عليها انطلاقا من مواقع اخلاق البرجوازية الثورية .

كانت الواقعية في مرحلتها الاولى ترفق جانبها التهذيبي بانتقاد العادات والتقاليد الاجتماعية وذلك شيء طبيعي تماما نظرا لان العالم الاقطاعي والوعي الاقطاعي بتعبيرهما عن انهيار الركائز الاجتماعية للعالم القديم لم يكن لهما اهتمام بحفظ المبادىء الخلقية وتعزيزها وفي حين كان المقلدون الباهتون لكبار مسرحيي القرن السابع عشر ، يحاولون الحفاظ على فكرة الارستقراطية فيكدسون المسرحيات المأساوية المفعمة بالخطابة والعبارات الطنانة المفخمة فان سائر ادب النبلاء كان يتصف بروح

ابيقورية عائبة . كان العالم الاقطاعي يحتضر دون مراسم دفن عظيمة . لقـــد حلت لذات الجسد محل المفاهيم الخلقية الصارمة ، التـي كانت تشكل حماسيات مآسي كورناي . وكانت الطبقة الارستقراطية تخفي انحلالها الخلقي وخواءها الداخلـي وراء رهافة متحذلقة ، وتحت الشامات المصطنعـــة والشعـــور المستعارة (البروكـات Les Perruques B.àhanier) والكشاكش والفساتين المنتفخـــة . وكان الشعـر الخليع ، وكوميديات الصالون ، التي تتوسل الالتباس وازدواجية المعنـى ، وتجعـل اضاحيك من المبادىء التـي كانت البورجوازية تعتبرهـا مقدسة راسخـة الركائز ، لا يمكن ان تتغير ، نقصد بذلك : صرامة العادات والتقاليد العائليـة ، والبيت الوطيد الاركان ، والاخلاص الزوجي ، والتقتير ، واحترام كبار السن الخ .

لم يكن الفن الثوري الديمقراطي يقصر انتقاده للاخلاق الاقطاعية والارستقراطية على فضح لدعائم المجتمع القديم الخلقية .

ان مسرحية « **ابن اخي رامو** » لديديروه ، و « **دسيسة وحـب** » لشيلـر ، وروايات غودوين ، وكريبيون Crebillon الابن ، ومقالات واهاجي ستيلـه . كانت لدى انتقادها العادات والتقاليد تفضح في الوقت ذاته نواقص النظام الاجتماعي القائم . ولكن اذا كانت واقعية هذا العهد ، بادانتها النظـام الشائخ القديم ، قـد احرزت نجاحات باهرة ، واذا كان المبدأ التهذيبي النازع الى المثالية ، الذي تتميز به ، يقوم على اساس الاختمار الثوري في ذلك العصر ، واذا كانت حالـة الاحتجاج الاجتماعية تفعم اعمال كبار كتّاب القرن الثامن عشر ومفكريه ، مانحة اعمالهم طابعا وطنيا ، فان الادب الفتي البورجوازي بتحديده ، كان يعكس التناقض بين المثـل الاعلى الاجتماعي للحرية ، وتحقيقها العملي بدقة خارقة . وبالاشتراك مع النوع الملحمي للعهد الجديد كانت الرواية ، والادب الواقعي في القرن الثامن عشر ، تطـور المسرحية ، مبعـدة النوعين اللذين كانا سائدين في الماضي ــ الكوميديـا والمأساة الكبرى ــ واللذين كانـا يستجيبان لشواغل المجتمع الاقطاعي الفكرية والذهنية والروحية . وكانت المسرحية الدرامية ، او كما كانت تسمى في ذلـك العهـد « الملهـاة الدامعـة » او « الدرامـا البورجوازية » تحتفظ بآثار منشأها البورجوازي .

كان اساسها الاجتماعي يتكون من تصوير صادق دقيق لكفـاح ممثلي الطبقة الوسطى وعامة ابناء الشعب للظفر بمكان لهم تحت الشمس . في مجتمع كانت ما تزال مقاليد الحكم فيه للطبقات الغنية ذات الامتيازات . وتصوير المنازعة التـي طرفاها : البورجوازي والنظام الاقطاعي يشكل الموضوع الاساسي لتلـك المسرحية الدرامية ، وكان تطور هـذا النزاع ، ومعالجة موضوعه ، يتطلبـان دراسة تحليليـة للوسط الاجتماعي . وكانت تطابق واقعية نزاع الدراما الاساسي ، الدقة في وصف تفاصيل الحياة اليومية ، ونمط معيشة العائلـة البورجوازية وبيئتهـا الاجتماعية . الا ان

« الملهاة الدامعة » هي اكثر تميزا ايضا بنزعة عقلانيــــة ، وتفخيم لطبائــع الابطــال الايجابيين ، ونزعة الى الماحكة ، وروح تهذيبيـــة مزعجــــة . ان مبدعي المسرحية الدرامية الخلقية ــ ليللو، وديتوش، ونيفيل دي لاشوسيه، وحتى ديديرو وليسنغ ــ لم يتمكنوا من التغلب على الطابع المبتذل لـ « الانسان الطبيعي » ، اي البورجوازي ، وان كانوا قد بالغوا عن قصد في تقدير مزاياه الايجابية ، ورفعوا من قدره . لقد كانت التناقضات الجمالية للدراما البورجوازية تناقضات ايديولوجية ، وذلــك لان اضفاء الشاعرية على الفرد ، وهو هدف وضعه نصب اعينهم مبدعو النوع الجدي ، كــان متعذر التحقيق . كان بطل الملهاة الدامعة الواقعي يعصى على اكتساب طابع شاعري. وكان النشاط الذي يقوم به في عالم الممارسة العملية يتحدد بالانانية ، وكــان وجهــه الحقيقي يتميز بصورة اساسية عن الصورة المثالية التي اعطاها عنــــه مبدعو الدراما البورجوازية . ولما كان هؤلاء واقعيين ، ومراقبين بأناة للواقع ، فقد كان حتما عليهم ان يروا الجوانب السلبية لابطالهم ، البورجوازيين الانانيــين ، عديمــي الاحساس ، والمحدودين . ولكن نظرا لان التطور البورجوازي لــم يكن قــد اظهر بعد سوءاته الاساسية ، وجوهره اللاانساني والاستلابي ، فقــد كانت الجوانب السلبية لبطل الدرامة البورجوازية ، طبقــا للروح التي كانت سائدة حينئــذ ، تحسب من نواحي ضعف الطبيعة البشرية التي يمكن التغلب عليها واصلاحها خلال الحياة .

الا ان سياق الحياة ذاته كان يدمر ويدحض هذا الوهم النمطي في الفترة الاولية للواقعية . ولم تكن حركة التطور التاريخية تتميز فقط بافلاس العلاقات الاقطاعية ، وتزايد الاحتجاج الثوري للجماهير المضطهدة ، بــل كانت تتصف ايضا بقيام علاقات اجتماعية بورجوازية . هذه العناصر الجديدة التي كانت تدخل الحياة كانت ترغم على العكوف بصورة جدية على المسائل التالية : اليست شروط الحياة الجديدة هي فــي منشأ عدم الاكتمال الطبيعة البشرية، ونواحي ضعفها، وهل يمكن التغلب على نواقص الطباع البشرية بواسطة تدابير تربوية كان ينبغي لها ، في اعتقاد **فكر عصر الانوار** ، ان تعمل دون اختلالات ، ومع ذلك كان ثمة بينها حالات هبوط كثيرة جدا ؟

ان الطابع المتناقض للتطور الاجتماعي والفكري للانسان ، الــذي كــان يعكس التناقضات الموضوعية للكائن الاجتماعي ، ذلــك التناقض الذي كان يحس بــه جميع كبار كتاب ومفكري ذلك العهد ، كان يتطلب بالحــــاح والتفسير . فاذا كانت طبيعة الانسان غير كاملة ولذلك فهــي لا تخضع قــدر المأمول لتاثير **فكر الانوار** ، فينبغي ، اذن ، دراستها بتفصيل اكثر ، وتحليل بسيكولوجيتها . ان ازمـــة المفاهيم الممجدة لانسان جديد « طبيعي » التي هي نتيجة واقع ان التطور البورجوازي يربــي الناس على طريقته ، ويرسخ لديهم مدركات وعادات مضادة **لاخلاقية الانوار** ، قــد ولدت اتجاها نفسانيا في النثر الواقعي ، مرتبطــا بالدرجة الاولى بعمــــل الاب بريفوست ،

وباعمال ستيرن وغوته مهد ((**فرتر**)) ثم يعمل شوديرلوس دي لاكلو . ان اعمال هؤلاء الكتاب تقوم بتحليل وتصوير ملامح النفس الانسانية التي لم تلاحظها رواية عصر الانوار او التي لم تولها اي انتباه .

لقد اوضح لورانس ستيرن تماما التعقد الواقعي للحياة النفسية البشرية . ولم يتمكن اي من معاصريه ان يعبر قبله ، بمثل طريقته الشديدة التفصيل عن تغير انفعالات الانسان وحالاته النفسية والروحية ، ولم يجار احد ستيرن في دراسته المفعمة اناة وانتباها لاختلاجات القلب البشري . لقد درس ، مثل مجرب يقظ النفس الانسانية بالمجهر ، ولاحظ وجوهها المتناقضة التي يصعب تفسيرها بالمنظور العقلاني . ان كآبة غريبة تشيع من اعماله . ان نفسية ابطاله مجردة من اي طابع مرضي ، وهي لا تنحرف عن القياس الطبيعي . لكن شخصيات اعماله هي في الوقت ذاته فاقدة لتلك الثقة القوية في الذات التي يتصف بها مثلا ، **توم جونس** ، وبيريفرين بيكل اللذين كان مزاجهما الطيب يظهر في نشاط سهل ، مرتاح ، وذلك حتى في اشد الحالات تعقدا . وكانت الحياة هي ذاتها واضحة . مثل كتاب مفتوح كانا يفهمان رموزه بجسارة ، هازئين من الاعيب المصير ومن العقبات التي لا تحصى لو ضعهم هم انفسهم .

اما بالنسبة لابطال ستيرن ، فلم يبق للحياة ذاك الصفاء وتلك البساطة التي كانت تطل به على شخصيات رواية **عصر الانوار** . فحتى ابسط عمل هو بالنسبة لهم موضوع تأملات وتفكير ، ومصدر لحالات التردد . واذا كان ابطال فيلدنغ وسموليت يندمجون بحزم وتصميم في العالم ، ويرتادون بشجاعة طرقات انجلترة ، زائرين الحانات والقصور ، ممازحين الخادمات البدينات ، متضاربين مع فتيان اشداء ، وكانوا يجتازون **المانش** ، ويعيشون حياة صاخبة في العاصمة الفرنسية بنفس حيويتهم حين كانوا في بلدهم ، ان عالم ابطال ستيرن ، الغريبي الاطوار بعض الشيء ، يلتقط في حدود ((اناهم)) ، وفي دائرة الاصدقاء الضيقة ، والحياة اليومية هي بالنسبة لهم لغز هائل .

لقد كان ستيرن ، شأن الممثلين الآخرين للنزعة النفسية في واقعية القرن الثامن عشر ، يحس بكل تعقد الصلة التي تصل الانسان بالوسط الاجتماعي ، وكذلك تعقد هذا الوسط ذاته ، وهو الواقع الذي كو"نه التاريخ لا تبعا لقوانين فلسفة واخلاقية **الانوار** بل تبعا للقوانين الخاصة به ، والتي كانت اكثر تعقدا بكثير مما كانت تحسبه واقعية عصر الانوار العقلانية .

وفي الوقت ذاته كانت لكيفية تصوير ستيرن الطبائع سمات عديدة مشتركة مع النثر الواقعي المعاصر له : فهو لدى دراسته بانتباه وتفصيل مشاعر بطله ، لم يكن يستخلص سوى السمة الغالبة ، منوعا بمهارة فروقات طبيعتها . لذلك نجد شخصيات اعماله سكونية ، نباتية ، رغم حساسيتها الكبيرة ، ان طريقة ستيرن لا تمتاز فقط

عن طريقة معاصريه بالطابع المبتكر الاصيل لمعمار « **تريستام شاندي** » ولا بالكآبة التي تضفي على أعماله سحرا فريدا ، بل بالتجدد الـذي يفهم بـه العلاقات بـين الخاص والاجتماعي في حياة الانسان . فاذا كان **كوندورسيه** ينفي كـل تناقض بين المصلحتين الخاصة والاجتماعية للانسان ، ويرى في انسجامهما ضمانة التقدم ، مهمـلا بذلـك واقع كون المجتمع محروما ، عمليا ، من الانسجام « الطبقي » ولم يكن يرى ان مماثلة المصالح للمطامح المختلفة لا يعني سوى حرية لا كابح لها للمصلحة الخاصة ، بـل كان ستيرن ، بالعكس ، يقيم البرهان بأعماله على وجود انفصام بين الفـرد والمجتمع وان مصلحتيهما مختلفتان . ورغـم أن سخريتـه العصبيـة تلطف الطابـع المرضي لهذا الانفصام ، مموهة بعض الشيء جذوره ، فقد كان أبطال ستيرن سجناء منعزلين داخل عالمهم الذاتي وذلك لانهم كانوا ينظرون الى العالم الخارجي بصفته ميدانـا غـير ملائم للنشاط الحيوي .

ان وجود الانفصام بين الخاص والعام ، على نحو لا جـدال فيـه ، وكونه شرطا اجتماعيا لدى الانسان ، قد أوضحا تمام الايضاح في رواية غوته « **آلام ڤرتر** » التـي تدرس حياة الانسان الروحية ، وعالم انفعالاته ، بغنائية لا نظير لها ووضوح تحليلي كبـير .

لقد اكتشفت عبقرية غوته الشمولية بسرعة قدرة الطريقـة الواقعية ، موضحا جدوى وسائلها لعمله هو ذاته (وعن هذه الطريق للادب في مجمله) فان الكاتب الشاب قد وجه اهتمامه بصورة اساسية نحو التجربة الشيكسبيرية التي يميّز تجددالاهتمام بها القرن الثامن عشر بمجمله ، هذا العصر اللذي ازدهرت فيه الواقعية فجاة . لقـد استطاع غوته ، بأفضل مما فعل جميع المعجبين بشكسبير واتباعـه التقاط الخاصية الجوهرية لعمله التي تسمح باعتبار المسرحي الانكليزي الكبير أبـا للواقعية في الميدان الفنـي .

وبالضبط قبل شروع غوته الشاب في كتابه مأساة « **غوتز دي برليشنجن** » وهي من أجمل الاعمال الواقعية في القرن الثامن عشر ، والمدينة بالكثير لمسرحيات شيكسبير التاريخية ، عبر بصورة مرموقة في الخطاب الذي القاه بمناسبة « **يوم شيكسبير** » ، بصورة مرموقة عن المبدأ الاساسي للفن الواقعي ، وذلـك ببيانه ان مآسي شيكسبير « تدور حول نقطة خفية . . . حيث تصطدم كل أصالة وفرادة « الانا » عندنا وحرية ارادتنا الجسورة بمسيرة الكيان ، التي لا مرد لها » (1) .

وبديهي انه لم يكن بالامكان تعليل « مسيرة الكيان التي لا مرد لها » ، او بعبارة اخرى تطور العلاقات الاجتماعية ، الا بواسطة الواقعية المسلحة بالتحليل الاجتماعي

(1) J. W. Gyœthe « Zum Shakespeare - Tag. Von Deutscher Art Und Kunst, Einige Fliegende Blatter Hamburg, 1773 S. 146 .

للظاهرات والقادرة على دراسة ترابط الاسباب المولدة لهذه الظاهرات . وما تنطوي عليه من نتائج . وكان غوته قد ادرك منذ ذلك الحين ان شخصية الانسان ، وخصائص نفسيته لا يمكن فهمها اذا لم نكتنه أسرار البناء التحتي المتعدد الجوانب لـ « مسيرة الكيان التي لا مرد لها » .

حين ابدع الاب بريفوست بوصفه في روايته « لعبة الحب والحظ » شخصية مانون ليسكو الغامضة المحفوفة بالاسرار ، فانه قد وصل ، رغم كل رهافة بسيكولوجيته وتصوره في تحليل الاخلاق ، الى درب مسدود وذلك لكثافة التناقضات الصميمية لطباع بطلته التي كان يبدو ان الحياة قد مزجت لديها الخصال الخلقية الاكثر تنافرا : الاخلاص في الحب مرتبطا بتقلب لا حد له ، ونقاء خلقي كبير وحرية تصرف قريبة من اللاخلقية ، وتجرد مرتبط بعقل حيسوب ، وخفة عقل وعمق طبيعي ، الخ . فكان بريفوست أشبه بالخيماوي (١) الذي يخلط في آنيته المقطرة مواد كان يعتبرها متنافية ، في حين أن كيمياء التحول الحقيقية كانت تستخلص منها مركبات غير متوقعة ولم تكن معروفة سابقا .

ان الواقع الجديد لم يغير وحسب العلاقات الاجتماعية بين البشر في المجتمع الطبقي بل لقد ولّد ايضا نفسية جديدة ادهشت طرافتها الاب بريفوست .

ان غوته الذي عكف طوال حياته على جوهر « مسيرة الكيان التي لا مرد لها » وهدفها ، كان ينتزع بيد جسورة في روايته الحُجُب التي تغطي اكثر المشاعر الخفية حميمية ويربط ميدان الانفعالات بواقع الحياة . والمعروف ان رواية « فرتر » قد احدثت تأثيرا عميقا في ذلك العهد . وذلك ليس فقط لان قوة الحب التي كانت تشيع من الرواية ، قوة الحب هذه التي كانت المأساة ترفعها عادة الى اعالي السماء ، او انها كانت تبتل بنزعة عاطفية متكلفة ، او يجري تبسيطها الى حد يجعل منها « نار الرغبة الشاحبة » ، هذه القوى اكتسبت مؤخرا شاعرية البساطة ، وصدق الفطرة ، بدخولها الحياة اليومية . فالى جانب التصوير الغنائي للمشاعر البشرية ، تسري عبر الرواية حجج موجهة ضد الطغيان . كما ان الرواية تكشف ، بصفة خاصة ، عن التناقض القائم بين تطلع الانسان الى الحرية واستحالة تحقيق هذه الحرية . هذا التناقض المحتوم ، الذي يمزق روح « فيرتر » ، كان بعيد الاثر في القلوب ، وكان من ضمن اخطر المسائل المطروحة في ذلك العهد . ولكن واقعية القرن الثامن عشر ، التي كانت قد اكتشفت حقيقة جديدة ، ودرست جوانب عديدة منها ، كانت قد انتقدت ، بمنتهى العنف ، اسس الاقطاعية ، ومبادئها الاخلاقية ، ذاهبة الى حد انتقاد المظاهر السلبية للعلاقات البرجوازية الناشئة ، لم تستطع ، مع ذلك ، ان تجد الوسيلة الكفيلة بحل الصراع الاساسي في العصر . بالاضافة الى هذا ، وفي موازاة التغيرات

---

(١) الخيماوي (L'alchumiste) الشخص الذي يعمل في الكيمياء القديمة .

التي كانت تلم بالوعي الاجتماعي بدات الواقعية تتحول تحت تأثير مناهج فنية اخرى تشابكت في نتاج الواقعيين .

كان الفكر الثوري والديمقراطي للقرن الثامن عشر وكذلك الايديولوجية البورجوازية التي كانت تتكون وتحس مسبقا بأن الثورة البورجوازية اصبحت وشيكة القيام ، هذه الثورة التي ستلهب انفاسها النارية مجمل القارة يناضلان ليفرض كل منهما مفهومه هو ذاته وحله هو ذاته لقضية الحرية الانسانية . وكانت الشروط المادية والفكرية والروحية للثورة قد نضجت . وشأن كل ظاهرة من هذا الطراز ، كانت هذه الثورة تجتذب الاذهان البشرية . وتثير خوف أولئك الذين كانوا يخشون تغييرا للاوضاع القائمة . وكانت ، ككل ثورة بورجوازية تحمل في ذاتها تناقضا مستعصيا : فهي في الوقت ذاته مع اعلانها الحرية ، كانت تقيم شكلا جديدا من الاستثمار . ان الاستيلاء على الباستيل وسير الاحداث الثورية التي ازدادت دموية اكثر فأكثر مع تعمق الازمة الثورية ، بالهامهما الفكر الديمقراطي الثوري ، قد شحذا الابحاث الاجتماعية وقاما بتغييرها ، وبالتالي الابحاث الجمالية للفن الديمقراطي الذي لم يكن قد بلغ روحا ثورية حقيقية . وكما كتب ماركس في مقالـه **« النقد الواعظ والاخلاقية الانتقادية »** : « لم يكن على عهد **الارهاب** اذن ان يخدم في **فرنسا** ، اذن ، الا لازالة اطلال الاقطاعية من الاراضي الفرنسية وكانما بسحر ساحر . ان البورجوازية ، ذات الروح المصالحة ، والوجلة ، لم تتمكن من تحقيق هذه المهمة طوال عشرات من السنين . اذن ، فلم يكن من شأن التدخل الدامي من جانب الشعب الا انه مهد لها السبل (1) . » واذا كان الفن الديمقراطي الثوري (فورستر ، شوبارت ، جوزيف شينييه ، راديشتشيف ، الرسام دافيد ، المؤلف الموسيقي غوسيك وغيرهم) يغتذون بأفكار الثورة دون ان يخشوا ما كان يسمى « مواقفها المتطرفة » ، فان الفن الديمقراطي ، بصرف النظر عن الفن البورجوازي ، الذي تهزه بقوة هو أيضا الافكار المدنية ، قد اظهر « احتراسا وجلا » مع تحيته تحرر الانسان من نير العلاقات الاقطاعية واعتبار هذا التحرر مبررا تاريخيا ، وضروريا .

يكمن الطابع الاصيل الفذ للتطور الفكري عند نهاية القرن الثامن عشر في واقع ان مفهوم العالم الذي فرضه على **عهد الانوار** الثورة التي اوفت على النضج لم يستطع الغاء تناقضاته الداخلية ولا التغلب عليها ، وذلك لان العلل الاساسية ، الاسباب الاولى والآفاق الواقعية للعملية ظلت غائمة ، بل معتمة غامضة بالنسبة لايديولوجيي الطبقة الثالثة Tiers Etat (او القوم من غير النبلاء والاكليروس في مفهوم القرن الثامن عشر ولا سيما فكر الثورة الفرنسية وبديهي انهم كانوا يشملون الطبقة الوسطى

(1) ك. ماركس – المؤلفات الفلسفية – باريس (مكتبة شلايشر القديمة) (الناشر الفرد كوست) 1927 – الجزء الثالث ص ص ١٣٠ – ١٣١ .

ـ البورجوازية ـ ملاحظة من المعرب) ـ وكذلك بالنسبة للديمقراطيين الثوريين الذين كانوا يعبرون عن المصالح الحقيقية للجماهير الشعبيــة . ان الواقعية ، التــي كانت تكشف ، في وقت معا ، عن قوة وضعف تحليلها الاجتماعي ، لواقع في صيرورة ، كانت نزعاته وخصائصه عصية على التنبؤ ، لم تستطع هي ايضا ان تنفذ الى كنه هذا السر .

وفي صدد تحديد انجلز لخاصيات النتائج التي بلغهـا الفكر الاجتماعي في القرن الثامن عشر الذي كان يجهد لتعميم التجربة العملية والمتطلبات العملية للبورجوازية ، كتب في دراسته « **مشروع أولي لنقد الاقتصاد السياسي** » يقول : « ان القرن الثامن عشر ، قــرن الثورة ، قــد احدث ثورة ايضا في الاقتصاد السياسي . ولكن كما ان جميع ثورات هذا القرن كانت مغرضة وظلت أسيرة في اطـــار الاضداد ، وكما كانت تعارض النزعة الفلسفية الروحانية المجردة بالنزعـــة الماديـــة المجردة ، والملكيـة بالجمهورية ، والعقد الاجتماعي بالحق الالهي . كذلك ، على النحو ذاتـه ، لم تتمكن الثورة في الاقتصاد السياسي ان تتغلب على تناقضاتها . ان الممهدات تظل هي ذاتها في كل مكان : فالنزعة المادية لا تمس الازدراء المسيحي للانسان ومهانتـــه ، ويقتصر الامر على ابدال الله المسيحي بالطبيعة بصفتها مطلقا . ولـــم تخطر للسياسة فكرة تحليل الممهدات ذاتها **للدولة** . ولم يخطر في بال الاقتصاد السياسي ان يطرح مسألة شرعية الملكية الخاصة . لذلك لم يكن الاقتصاد السياسي الجديد سوى نصف ـ تقدم . لقد كان ملزما بخيانه ممهداته الخاصة وانكارها ، واللجوء الـــى المغالطة والريـــاء لاخفاء التناقضات التي كان يتخبط فيها ذلك الاقتصاد السياسي، للتوصل الى الاستنتاجات التي كانت تدفعه اليها لا ممهداته هو ذاته ، بل الروح الانسانية لذلك العهد . . . كان كل شيء بديعا ورائعا ، وحسب ، لكن الممهدات كانت تظهـر مجددا ، وكانت تولد ، بعكس النزعة الانسانية المزيفة المرائية ، نظرية مالتوس عن السكان ، وهي أشد مـــا وجد في اي وقت من الاوقات من مذاهب اليأس فظاظة واكثرها بربرية ، والتي كانت تمرغ في الاوحال كل ما كان يعلن من اقوال حـــول حب الانسان والمواطنية العالمية . هذه الممهدات ولّدت منظومة المعامل والعبودية العصرية وانشأتها ، هذه المنظومة التي لا تقل في شيء عن المنظومة العبودية القديمة مـــن حيث الوحشية وانعدام الانسانية . كان الاقتصاد الجديد ، اي نظام حرية التجارة المؤسس على كتاب « **ثروة الامم** » لآدم سميث يعود الى الرياء ذاته ، وهو عبارة عن انعدام منطق ولا أخلاقية تناقض الآن في جميع الميادين الانسانية الحرة (١) » . ان هـــذا التعريف للتناقضات الحقيقية للفكر الاجتماعي في القرن الثامن عشر يفسر لماذا لم تتمكن الواقعية من تلبية متطلبات العصر، ذلك لانها لم « تتغلب على تناقضاته » وشهدت نفسها مبعدة من قبل كلاسيكية جديدة

K. Marxe , F. Engels , œuvres , Gospolizdat , Moscou , 1955 , tome I pp 545 et Suiv (ed russe) .

كانت محاولة لحل التناقضات النمطية للحياة ، التي نضجت. والكلاسيكية الجديدة، مع تميزها ، عن الكلاسيكية القديمة ذات النفحة الكورنيلية ونسبة الى بيار كورناي ، من شعراء القرن السابع عشر المسرحيين ، والذي تميزت بالموضوعات الكلاسيكية المفعمة بروح معنوية عالية ، مع ميل واضح الى الخطابية المفخمة في اغلب الاحيان (ملاحظة من المترجم) الا انها ، اي الكلاسيكية الجديدة ، كانت تحتفظ بسمة مشتركة مع الكلاسيكية القديمة وهي طابعها الوطني Son caractère Civique

لقد ظهرت الكلاسيكية كطريقة ابداع لحظة ان كانت في الفترة حيث كان يشهد في اوربا الغربية تعزيز للدولة وحيث كان الحكم المركزي يضع حدا للامتيازات الاقطاعية « مما كان يتجاوب دون ادنى شك ومصالح البورجوازية » ، لذلك يرتكز المفهوم-عن العالم الذي هو في اساس الكلاسيكية على المبدأ الوطني ، وعلى اعطاء الطابع المطلق بواجب الدولة الملكي ، القائم فوق المصلحة الشخصية . وفي عصر الثورة البورجوازية اظهرت الكلاسيكية كذلك اهواء عاطفية ومشاعر مدنية ووطنية ووعيا مقدورا منهما لكنها كانت قد أضفت الصفة المطلقة على مفهوم الواجب الاجتماعي . فاليعاقبة مثلا ، مع كونهم الثوريين الاكثر منطقا مع انفسهم والاشد دأبا في ثوريتهم كانوا أيضا الانصار الاشد حماسة بل ضراوة للكلاسيكية وذلك سهل التفسير نظراً لان مسألة الوطنية والواجب الاجتماعي كانت بالنسبة لهم وبكل معنى الكلمة مسألة حياة او موت لكن الوعي الديمقراطي وكذلك البورجوازي اكد عبر الكلاسيكية مفهومه الخاص لواجب الانسان الاجتماعي في الشروط الجديدة التي اوجدتها الازمة الثورية. واذا كان ليسنغ ، وديديرو وحتى روسو قد اتخذوا موقفا متعاطفا بل مؤيدا للكلاسيكية الثورية التي كان محتواها يهمهم كثيرا وذلك لان الثوريين الديمقراطيين كانوا يضعون المصالح الاجتماعية (وفي الواقع : مصالح الشعب بأسره) في تعارض مع الانانية الخاصة فان الكلاسيكية بالنسبة لايديولوجية الطبقة الوسطى التي تتصف حسب تحديد ماركس بخاصية « الاحتراس الوجل » ، كانت تخدمهم قبل كل شيء بمثابة سلاح تسوية مع الواقع رغم ان نظريي الكلاسيكية البورجوازية كانوا قد انطلقوا هم كذلك من مبدأ الحرية بصفته ممهدا طبيعيا للتقدم البشري . لقد كان ونيكلمان بتعبيره بوسائل النظرية الجمالية عن المتطلبات السياسية للبورجوازية المعتدلة يؤكد: (علما بأن ونيكلمان قد فعل الكثير لدراسة عصرين اليوناني والروماني وثقافتهما وذلك في كتابه ــ **تاريخ الفن عند القدماء** ــ) الذي يسجل مرحلة هامة من تطور الفكر الاجتماعي في القرن الثامن عشر ، قال : « ان الطمانينة هي الحالة الاكثر ملاءمة للجمال ... (١) » .

---

(١) ج. ونيكلمان . « تاريخ الفن عند القدماء » الجزء الاول ، ايفردون
D. M. C. CLxxx 15 v Page 319 .

لم يكن ونيكلمان يرغب في ربط الفن الجديد بالنضال الاجتماعي المباشر . كان يقول : « ان ذهنا حسن المنشأ تحدده رغبة طبيعية للارتفاع فوق المادة ، حتى بلوغ المستوى الفكري والروحي للافكار (٢) » . هذا التعريف نموذجي للايديولوجية الالمانية التي تفضل تحقيق الثورات العالمية الشاملة والكونية في ميدان الفكر المحض. وهو يبرز بوضوح ساطع العجز الذي كانت تعانيه الاوساط البورجوازية في المانيا (وليس في هذا البلد وحده) لدفع محاولات نقد الواقع بوسائل غير نظرية ، بل بعمل تطبيقي . وفي الوقت الذي كان فيه ونيكلمان يصوغ فعل ايمانه الجمالي ــ السياسي للكلاسيكية البورجوازية ، « فان الذهن حسن النشأة » لم يكن يطمح مطلقا للارتقاء الى « جو الافكار » ، وانما كان يحاول بالحاح ادراج المتطلبات المعقولة في الايديولوجية في حياة البشر اليومية . والحق ان ونيكلمان كان يتكيف مع الواقع مكرسا مصالحته أي « ونيكلمان » بجمالية اخاذة شفافة تسري فيها نفحة من روائع العصور القديمة اليونانية والرومانية .

ان النزعات الكلاسيكية التي تطبع فن القرن الثامن عشر كانت غير متجانسة الطابع ولكن كان لها الفضل في ان تعكس في الفن تغيرات الوعي الاجتماعي . ان عملية تعليل ظهور النزعات الكلاسيكية يتجلى بصورة واضحة بخاصة في مثال تطور غوته وشيلر العقلي والفكري والروحي ، هذين الكاتبين اللذين يتوج ابداعهما الابحاث الجمالية والاجتماعية التي قام بها فن القرن الثامن عشر المعتبر بمثابة مرحلة فريدة من تطور البشرية الفني .

ان غوته ومعاصره الشاب ، اللذين كانا رائدي الادب الواقعي للقرن الثامن عشر واوضح ممثليه واللذين تميزا بمفهوم حسي مرهف ودقيق الحس جدا للمضمون التاريخي للعصر قد مرا دون تعمق بقرب مواقف خلاقة أخرى حين احس وعيهما الفني والاجتماعي بتلك الاستحالة القائمة ، لدى مواصلة استخدام الطرائق الواقعية القديمة التي كانت تستند الى معرفة غير كافية بقوانين الحياة الاجتماعية وبمواصلتهما اكتناه المعضلات التي كان يبرزها قيام العلاقات البورجوازية الاجتماعية والانتاجية والثقافية والحقوقية .

ان غوته وشيلر بانعطافهما نحو الكلاسيكية ، وبذلهما الجهد لبعث روح الفن الاغريقي الرفيعة والمتناسقة ذات الاشكال المكتملة ورائعة الانسجام ، قد حلا وان بصورة مختلفة بالواقع القضايا الانسانية ذاتها التي سبق ان وصفاها في اعمالهما السابقة لنزعتهما المدرسية في الفن .

وبخلاف الكلاسيكية اليعقوبية الاسلوب والمدافعة بلا تحفظ عن فكرة الثورة ، فان كلاسيكية غوته وشيلر تقوم على أساس رفض كلي للارهاب بصفته طريقة لاقامة

(٢) ج. ونيكلمان ــ المصدر ذاته ... ، ص ٢٩٦ .

علاقات اجتماعية وترسيخها . ولكن لو ان كلاسيكية غوته وشيلر لم تكن سوى ردة فعل على الاحداث الثورية ، لما تدهورت لهجتهما الى مديح بورجوازي مبتذل للواقع ، او الى فن شكلي بحت يعمل بالاستناد الى ما يقع في يديه من موضوعات واشكال فنية قديمة ، وهو في جملته لا يعدو كونه انتقائية باهتة . ان كلاسيكيتهما مؤسسة على العواقب العملية للتغيرات الثورية التي لم تنجح في منح البشر الوسائل الحقيقية ببلوغ السعادة . وبديهي تماما ان العديد من اعمالهما امثال غوتس دوبرليشنجن و « آلام فرتر » ، وكذلك « الاشقياء » ، و « دسيسة وحب » مع انها تعبر عن احتجاج قوي زاخم ضد حالات اختلال العلاقات الاجتماعية ، فان تلك الاعمال تعرب عن شكوك في صدد امكان تحويل تلك العلاقات بطريق ثورية . لكن هذا الواقع بصفته نظاما قام بعد انتصار الثورة ، وبخاصة بعد **ترميدور** ، لم يلغ التناقضات الصميمة للمجتمع الطبقي لكنه بالعكس زاد من تفاقمها وخطورتها . واذا كان غوته وشيلر يريان في فن متناسق منسجم التقاطيع ، ذي صفة خلقية يستند الى نماذج قديمة اغريقية ... الخ . تعتبر مكتملة البنيان ، فا نالوسيلة الوحيدة لتربية الانسان وشفاء روحه من التفكك (فقدان التجانس) ، فهذا لا يمنع من انهما ظلا يسترشدان بمثل عصر الانوار معتقدين بكل ما لدى الانسانيين من حكمة بأن باستطاعة الطبيعة والمجتمع البشريين بلوغ الكمال . ان منح الواجب الخلقي الانساني طابعا مطلقا يشكل خاصية نزعتهما الكلاسيكية التي لم تكن ، بعكس كلاسيكية ونيكلمان ترضى بأي تنازل او اية تسوية ، كانت كلاسيكية غوته وشيلر تشكل محاولة بواسطة وسائل جمالية جديدة لحل القضايا الخلقية والاجتماعية المطروحة من قبل تطور التقدم التاريخي ، كذلك ظهرت هذه الكلاسيكية على اساس النجاحات التي احرزتها الواقعية . ورغم ان فن اواخر القرن التاسع عشر يتميز اجماليا بتخل عن الواقعية وبظهور نزعات مرهصة بالرومانتيكية ، او رومانتيكية جلية ، فان هذه التيارات الفنية لم تستطع ان تنمو وتتطور دون ان تأخذ في الحسبان تجربة الواقعية ونتائجها .

كان غوته وشيلر يعتبران تلك العبادة الفردية البورجوازية الصغيرة بميوعة الفرد الخلقية التي كان ينادي بها انصار حركة « Sturm und drang » بمثابة حركة عقيمة ولا مستقبل لها . كذلك كانا يرفضان مواصلة الابحاث عن طرق ووسائل جديدة لتصوير الواقع ، جاءت بها الفنون المنبئة بالرومانتيكية ، هذه الفنون التي أخذت تعتبر الحياة نسيج من الاوهام ، وكانت تتخلى عن العالم الواقعي للغوص في العجائبي والمفرط في الخيال او لتقترح كما فعل نوفليس في كتابه ـ العالم المسيحي او اوربا ـ ترميم انظمة دمرها التاريخ ومحاولة بعثها من جديد . لم تكن ساعة الرومانتيكية الثورية قد ازفت بعد .

وعند تخوم القرنين ، كان الفن والفكر الفلسفي ، اللذان يعبران عن نتائج الازمة

الثورية ويشعران مسبقا بأحاسيسها ، يجهدان بقلق شديد لاكتناه سر ما حدث فعلا وفهمه ، ولاقامة بنيان جديد لمفهوم جديد عـن العالـم والطبيعة والمجتمع والوعي البشري وذلك باستخدام ركام ونتف ممزقة من الاوهام والآمال الداثرة .

واذا كان الاقتصاديون البورجوازيون يؤيـدون التقـدم البورجوازي البحت مستندين بابتهاج وجهارة الى استقراره وثباته الذي لا تغير لـه في نظرهمـا ، واذا كانت الفلسفة المثالية الالمانية وفلسفة الطبيعة تركزان انتقادهما عـلى المادية الآلية لفلاسفة عصر الانوار ، واذا كانت الرومانسية الوليـدة والتـي كانت تحس بصورة مرضية بتعمق الانشطار بين الفرد والمجتمع لم تكن قادرة على ادراك هـذا الانشطار (الانقطاع ــ الانفصام . . .) ، فان فكرة كان مقدرا لها تجديد التفكير كانت مع ذلـك تتغلغل في الحياة الفكرية لذلك العهد المضطرب : وهي فكرة التطور ، النمـو ، تكامل الكائن والفكرة . وعند ملتقى القرنين كنا نرى بروز وتبلـور الانجاز الاساسي لقضايا مفهوم العالم التي سيصوغها ، في وقت لاحق هيغل ، في مؤلفه ــ علم ظاهرات الفكر ــ الذي يؤسس الجدلية مدشنا واقعا وفعلا قانون نفي النفي وباهتمامه الشغوف جـدا وابدا بالتاريخ ، ان فترة الانتقال من القرن الثامن عشر الى التاسع عشر قـد شهدت تكون نظريات اجتماعية جديدة تقترح حلا مفاجئا (غير متوقع) لقضية حرية الانسان المستعصية الحل ، هذه القضية التي حامت حولها عبثا فلسفة **الانوار** .

تلك النظريات مؤسسة على رفض علاقات الملكية ، الراسمالية ويبدو انها تؤكد بمجرد وجودها صحة قانون نفي النفي الذي بلوره واعلنه هيغل في كتابـه ــ عن علـم الظاهرات ــ . ومن خرائب النظام الاقطاعي ، وعلى انقاض ورشة النظام الرأسمالي ، وابنيته الهشة ، برزت الاشتراكية الخيالية (الطوباوية) التي تجهـد لتطبيق فكرة التطور على التاريخ والتفكير في حركته ضمن سجل القانون . يحـدد شارل فورييه تحديدا دقيقا جدا ، وذلك في كتابه (نظرية الحركات الاربع) الذي ظهر بعد عام مـن صدور ــ علم ظاهرات الفكر ــ ، المتطلب الاساسي الـذي كان يتخـذ بالنسبة للعهد الجديد تركيبا عقليا وفكريا جديدا مؤسسا على قواعد ايديولوجية واجتماعية مختلفة عن قواعد الايديولوجية الديمقراطية لعصر الانوار ، هذا بصرف النظر عـن الفلسفة والاقتصاد السياسي البورجوازيين على نحو بحت . كتب فورييه يقول : « بعد كارثة ١٧٩٣ تبددت الاوهام واضمحلت العلوم السياسية والخلقية وفقدت رصيدها نهائيا وبلا رجعة ومنذ ذلك الحين قدر للناس ان يستشفوا انعـدام أي امـل مـن جميـع « الانوار المكتسبة » ، سابقا وانه صار ينبغي البحث عن الخير الاجتماعي في علم جديد ما ، واشراع طرق جديدة للعبقرية السياسية . ، اذ كان بديهيا انه لا كبار الفلاسفة ولا خصومهم كان بمقدورهم معالجة حالات البؤس الاجتماعية وانه تحت ستار المثـل الغيبية لهؤلاء وأولئك ، فاننا سوف نشهد دائما النكبات الاكثر عارا على الانسان بما

فيها العوز والفاقة الشديدين (ش. فوربيه ـ المؤلفات الكاملة الجزء الاول : « نظرية الحركات الاربع » الطبعة الثالثة ، باريس ١٨٤٦ في مستهل الكتاب : الصفحة ٢ ـ ٣) . هذه الضرورة لمواءمة وجمع وتركيب وتعميم عناصر التجربة الاجتماعية المكتسبة اثناء الثورة البورجوازية ولدى نهايتها وبروز حصيلاتها ، نقول ان الضرورة المذكورة قد استشفها هيغل الذي صاغ منظومة فلسفية ذات طابع موسوعي . ، كما حدث بها سان سيمون الذي تقدم بفكرة تأليف انسكلوبيديا جديدة ، واخيرا احس بها مسبقا مفكرون بورجوازيون محدودون مثل : اوغست كونت الذي اوهن المضمون الثوري الاشتراكي لتعاليم سان سيمون محتفظا منها فقط بجانبها العقلاني الوضعاني (وهو ما يعرف بمصطلحات الفلسفة معربا ب : «الوضعية « positiviste » . وهي نزعة تنسب الى اوغست كونت وفلسفته الوضعية التي تقول : بأن العقل لا يستطيع ان يدرك الا الظواهر الحسية لمختلف جوانب الواقع والحقائق وان الفكر التجريدي يقع خارج العلم . وقد عرفت الفلسفة الوضعية انبعاثا في ايامنا على يد اقطاب الوضعية المنطقية الجديدة لكنها لم تستطع ان تصمد امام المنهج العلمي الجدلي للماركسية اللينينية .

ان ضرورة التفكير في الواقع الاجتماعي الجديد الاخذ بالصيرورة ـ المتطور باستمرار ـ قد استثارت ، بصورة طبيعية ، انبعاثا للاهتمام بالتاريخ ، هذا الاهتمام الذي يميز خاصية الحياة الذهنية والفكرية لبدء القرن الجديد (التاسع عشر) .

ان عقولا بمثل قدرة عقلي غوته وشيلر قد اخذت تلتفت هي ايضا نحو تجربة التاريخ جاهدة لاستخلاص الدروس من النشاط العملي ومن نتائج الثورة الفرنسية

ان شيلر ، الذي اهتم ، كمؤرخ ، كثيرا بالماضي ، وصاحب مؤلفات مكرسة للثورة الهولندية ، ولحرب الثلاثين عاما في المانيا ، والصراع السياسي في فرنسا في عهد هنري الرابع ، قد استطاع ، في دراسات كتبها بصفته فنانا ، لا عالما ، ان يدرك ويكتنه في المصالح المادية المحرك المختفي للاهواء والاعمال البشرية ، اي ان شيلر قد عالج تحليل الاحداث كواقعي . وفي اعماله المسرحية ، الفترة الاخيرة ، في ثلاثية ((**والنشتاين**)) ، وفي مسرحيته ((**ماري ستيوارت**)) وعلى الاخص في روايته « وليام تل » . نجد العمل مؤسسا على مفهوم للعالم واقعي سبق لنا ان احسسنا بها ، بقوة ، في ((**دسيسة وحب**)) ، وهو مفهوم اتاح لشيلر تجاوز المبادىء الاساسية للكلاسيكية. لقد كان شيلر يبحث في التاريخ ليس فقط عن موضوعات مهمة وشخصيات بارزة يمكن ان تغدو غرضا لعمل مسرحي ، بل كان الشاعر الالماني الكبير يدرس بداب صراع مختلف المبادىء الخلقية وقد اكد عبر هذه التجربة فكرة سيادة الشعب التي توصل اليها في اواخر حياته في حين كان قد شجب قبلا الوسيلة التي اعتمدها اليعاقبة

لتحويل المجتمع .

وكذلك فان مفهوم شيلر عن العالم مطبوع بشدة بسمات طوباوية ، نظرا لان الاساس الموضوعي للتغيرات التاريخية يظل سرا بالنسبة لشيلر ، سوف يفك الغازه بعد مدة وجيزة الفكر الاجتماعي والفني ، وذلك بعد اصطدامهما بتناقضات النظام الراسمالي ، التي اصبحت ظاهرة للعيان تماما .

في « رسائل » شيلر حول « **تربية الانسان الجمالية** » التي تؤسس آماله على فن قادر على تغيير الانسان ، وعن هذه الطريق ذاتها ، تغيير المجتمع ، وكذلك في مسرحياته المأساوية الاخيرة ، الامينة لسنن شيلر من حيث نزعته الاتباعية (الكلاسيكية) ، نجد هذا الاديب يبالغ في تقدير قيمة قوة التغيير والتحويل والتطوير الكامنة في المبدأ الخلقي المعنوي الذي هو في أساس الطبيعة البشرية ، كما ان شيلر يولي اهتماما اقل بكثير لدراسة وتحليل الركائز الواقعية لعملية التطور التاريخية . لذلك كثيرا ما نجد مصير ابطاله مخترقا من قبل قدر محتوم لا يمثل في الواقع سوى الضرورة التاريخية وشرطية الاحداث التي لم يستطع الكاتب النفاذ اليها . ان لوحة الاهواء والمشاعر العاصفة والافكار والهموم المؤرّقة ، التي كان يصورها وعنها بطل شيلر ، كانت تضع في المرتبة الثانية ، بل في مرتبة ثانوية ، وصف البيئة ، او الوسط حيث يتحرك ذلك البطل ويتصرف ، بحيث تطمس تلك الخلفية الفالستافية (نسبة الى فالستاف ، من ابطال شيكسبير وهو نموذج للخلاعة والاستهتار) التي كان يمكن ان يمنح وصفها اكتمالا او امتلاء واقعيا حقا لبنى مسرحياته التراجيدية . وكثيرا ما جعل شيلر ، من ابطاله ، بابتعاده عن الموضوعية ، حملة مشاعره هو ذاته والمعبرين عنها ، مع اعتماد الكاتب فنا بلاغيا رفيعا ، مجردا بعض الشيء . وجميع المميزات الفرعية هذه لفن شيلر المسرحي يمكن تفسيرها تاريخيا ، وهي تشهد بتطوره كفنان يطمح بشغف كبير ليجسد في الفن ، الواقع الجديد ، الذي كان يتعذر معرفته واعادة خلقه بالكلمة ، الا عن طريق الواقعية لا عن طريق هذه المدرسة او النزعة الاتباعية (الكلاسيكية) المجددة ، الذي اظهر الشاعر مرارا عديدة تعلقه بها .

وفي الوقت ذاته ، فان مسرحيات شيلر الاخيرة هذه تسري فيها نفحة قوية من حب البشر ، وعظمة طباع ، وغنى وامتلاء وامانة مدهشة في اعادة خلق حالات الابطال النفسية ، وتوتر ، وحقيقة نزاعات هائلة . الا ان الشيء الجوهري هو في مجال آخر: لقد اخذ شيلر يدرك بأن النتيجة العملية للثورة الفرنسية ، اي هذا النظام الجديد الذي حل محل ذلك النظام المطاح به من جانب الثورة ، لم تكن هي الحصيلة النهائية للتطور الاجتماعي ، كما اخذ شيلر يوقن بأن التاريخ هو عملية تطور تحل اثناءها محل الاشكال الحيوية والاجتماعية الميتة أشكال جديدة . ففكرة سيادة الشعب التي يتوصل اليها شيلر في مسرحيته « **وليام تل** » ، بعد ان تغلب على خوفه البورجوازي

من انتصار الشعب ، قد اكدت ان شيلر كان يدرك بـأن المستقبل وحده هـو الذي باستطاعته ان يحسم تلك العقدة الغوردية المعقدة ـ المضلة ، عقدة التناقضات التي كان يبدو انها قد تكونت في عهده ، على نحو مستعص ، لا حل له .

واذا كان شيلر قد ادار نظره نحو التاريخ ليفهم معنى الثورة الاجتماعية التـي كان يشهدها ، فان غوته قد عبر بصورة اقـل مباشرة بكثير ، في ابداعاته ، وتطوره الفكري والروحي عن محتوى عصره . وفي محاولة شيلر الدراسية بعنوان «**الشعر الساذج والعاطفي**» يحدد شيلر بشكل صحيح جدا اصالة عبقرية غوتـه وطابعها الابداعي المبتكر الخلاق ، وجوهر هذه العبقرية ، بصفتها القـدرة التلقائية لمفهومه الواقعي عن الحياة . وقد اظهر غوته ذاته ، امـا ازدراء مستترا ، او صريحا ازاء كل مظهر ذاتي النزعة في الفن والفلسفة ، وكان غوته يتمنى ، فوق كـل شيء ، موضوعية العالم والطبيعة ، ويحس باستمرار باللحم الحي الكائن ، ويفضل نزعة حتمية مفعمة بعناصر فكرية وروحية سبينوزية على المحاولات المفعمة اسى وآلاما التي كانت تبذلها فلسفة الطبيعة في ذلك العهد ، لكـي تستنبط مـن الفكـر البشري القوانين الخاصة بالطبيعة .

وكان غوته يعتبر التطور بمثابة خاصة ملازمة للطبيعة ، وكان يوسع هذا المفهوم بحيث يشمل التاريخ ، مستخدما ـ اي غوته ـ على نطاق واسع ومطورا الآراء التي صاغها هيردر في كتابه «**افكار حول فلسفة تاريخ البشرية**» .

ان كتاب غوته «تطور النباتات» مثل مؤلفات جيوفروا سانت ـ هيلير التـي ارهصت بالمذهب التطوري ، وكذلك «**فاوست**» هذا النشيد الظافر لفكر الانسان ، الخلاق ، انما تسري فيها كلها فكرة النمو والتطور ، والتغير الدائـم للاشكال الحية ، وقدرة صيرورة الكائن وحركة اللامتناهية .

لقد كان الانسان دائما في نظر غوته ابنا للطبيعة ، في صيرورة دائمة ، وورقة من شجرة الابدية الجبارة . ان فاوست بابتهاله الـى روح الارض ، واعترافه بقدرتها الجبارة ، انما يحس بأنه جزء من الكون الاكبر الذي كرس فاوست له كل قوى عقله.

ولكن اذا كانت موضوعية الطبيعة وقوانينها بديهية بالنسبة لغوتـه ، واذا كان يفهم الخصائص الملموسة لتطور الكائن الحـي (يكفي ان نذكـر اكتشاف غوته للعظمة البيفكية ـ الواقعة بين فكين ـ) واذا كان يمكن الموافقة على قول الشاعر حين ينادي:

كتاب النجوم كان مشرعا امامه

وكان يخاطب الرياح وهدير البحار

فان فكرة التطور ، الخاصة بمفهوم غوته عن العالم ، مطبقة في الميدان الاجتماعي، مطبقة على التاريخ الحي ، لم تتوصل ، في اعمال غوته الاخيرة ، الـى اكتساب طابـع ملموس ، واقعي حقا . ان غوته ، الذي حمل مجددا بعد هيردر فكرة تطابق الطبيعة

مع التاريخ ، لم يتوصل الى ابراز القوى التي تحـدد العلاقات البشرية في المجتمع . ان العصر قد طبع بطابعه القوي حتى هذه العبقرية الجموح التي لا تقهر .

وعلى الرغم من الاختلافات العرقية التـي تفصل مـا بين الشخصيات الفردية الفنية ، فان معالجة غوته وشيلر لميدان التاريخ مطبوعة بتماثل لا جدال فيه ولدتـه وحدة الشروط الاجتماعية التي احاطت بابداعهما . فمصير الطموح المظلـم النفس ، وهو والانشتاين ، الذي يسير سيرا حتميا الى حتفه ، يشبه كبير الشبه مصير ايغمون الذي ينصرف بنفس الشغف والهوى الجامح الى اللذائذ ومتع الحس والـى الصراع الاجتماعي . ان غوته ، يجعله ايغمون يشترك بنشاط في حركة التحرر الاجتماعي ، لم يكن يجعل من صراع القوى الاجتماعية الواقعية الذي هـو ارضيـة لاحداث الموضوع الاساسي الجوهر لمسرحيته المأساوية ، بل جعل موضوعه الاساسي الجوهري تلـك عماوة ايغمون السياسية الجبرية التي تقوده بصورة لا مرد لها الـى المقصلة . وليس هذا من قبيل المصادفة . بل ان غوته يحـل محـل جدلية التناقضات التاريخية ، (النابعة من التناقضات الطبقية) التـي تحكم سلـوك ايغمون ، هـذه الشخصية التاريخية ، يحل محلها تحليل الآلام الروحية والنفسية لبطله المأساوي ، والتحديـد المسبق لارادة الانسان ، اللذين يوضحان فقدانه ، هما اذن ، شأنهما في ثلاثية شيلر ، التعبير عن عدم معرفة الشاعر لطبيعة الضرورة التاريخية .

ومثل شيلر لم يتقبل غوته الثـورة الفرنسية ، وعارض الاهـواء السياسية الهائجة الغضوب التي كانت تهز البلاد الثورية ، عارضها بالطابـع المنتظم المتناسق للحياة البورجوازية التي غناها غوته ورفعها الى صيغة مثاليـة بأجمل صورة وذلـك في قصته الشعرية **« هرمان ودوروتيه »** . الا ان غوته كان يـدرك ، شأن شيلر ، ان نتائج الثورة لم تكن تشكل الدرجة النهائية لتطور البشرية التاريخي .

حوالي نهاية حياته ، تابع غوته بانتباه الفكـر العلمـي والسياسي والجمالـي (الاستاطيقي) لعصره ، والنجاحات والنتائج التي كان يتوصل اليها ذلك الفكر . وقد تميز العديد من الاشياء التي كانت مجهولة في القرن الثامن عشر ، تميزها في الجـدة ما قبل الثورية التي كانت تشكل وتحمل في ذاتها احداثا ذات مدلول جبـار ، وراح غوته ينقل بشكل متزايد الوضوح ملامح طوباوية في مفهومه للعالم ولابداعه هو ذاته .

ان فكرة التربية بصفتها وسيلة لخلق الانسجام البشري ، الذي يتلـوه تناسق المجتمع وانسجامه ، كانت تشكل كذلك خاصية كلاسيكية فايحاء ، ونجدها في صميم رواية « ويلهلم ميستر » . بيد ان العصر الجديد قد اعطى لونا على شيء من الاختلاف للبرنامج الايجابي (الوضعي) المعروض في الرواية والهادف الـى تحسين العلاقـات الاجتماعية . ان اشكالية القسم الثاني من « رحلات ويلهلم ميستر » تظهر تقاربها مع الافكار حول اعادة تنظيم المجتمع كما عرضها فورييه وسان سيمون ، لقـد كان غوته

قريبا بصورة خاصة من الافكار التي وجدت تعبيرها النهائـي في محاولة سان سيمون الدراسية بعنوان « مناقشات سياسية ، وخلقية وفلسفية » هـــذه المحاولة التـي تتضمن هذه الفكرة الشهيرة « ان العصر الذهبي ، الذي وضعته حتـى الان تقاليـد عمياء ، في الماضي ، هو امامكم » وقد كتب سان سيمون يقول : « والآن اصبح عـلى فلاسفة القرن التاسع عشر ان يبدأوا مهمتهم ، التي هي ذات طبيعة جد مختلفة عـن المهمة التي حققها فلاسفة القرن الثامن عشر .

ان على فلاسفة القرن التاسع عشر ان يتكتلوا لكي يقيموا بصورة عامـة وكاملة البرهان على ان المبادىء الصناعية والعلمية هي وحدها التي تستطيع ان تكون أساسا للتنظيم الاجتماعي في الحالة الراهنة للانـوار والحضارة ، وبوسع المجتمع ان ينظـم نفسه بحيث ينزع بصورة مباشرة نحو تحسين رفاهه المعنوي والمادي والجسدي .

لقد وضع فلاسفة القرن الثامن عشر انسيكلوبيدية للاطاحـة بالنظـام اللاهوتي والاقطاعي . وكذلك فان على فلاسفة القرن التاسع عشر ان يضعوا موسوعة ، لتكوين النظام الصناعي والعلمي .

ويجب ان يجري تحليل جميع الافكار في هـذه الموسوعة بحيث يثبت ان الخير العام سينتج بالضرورة عن التأثير الذي ستمارسه عليها المبادىء العلمية والصناعية ، بحلول ذلك التأثير محل التأثير الذي مارسته حتى الآن على المجتمع المبادىء الاقطاعية واللاهوتية . (١) » .

ان غوته الذي أحس وتوقع الدور الجبار الـــذي ستلعبه الصناعـة في حيـاة البشرية ، قد كرس في كتابه « **رحلات ويلهلم ميستر** » العديد من الافكار والتأمـلات في مسـائل تنظيم الصناعة مؤسسة على نوع من النزعة الجماعية . ولم يكن يولي اهمية اقل للعمل الجماعي الذي يمارسه البشر على الارض ، هذا الخير المشترك . والعمـل عنده مرتبط ارتباطا لا انفكاك له بقضية تربية الانسان واعداده لنشاط نافع للمجتمع. ان « الاقليم التربوي » ، هذه الحاضرة الطوباوية الاجتماعية ــ التربويـة ، وكذلـك مجمل نسق تنظيم الحياة على نحو ما هو موصوف في الروايـــة ، كانت تهدف الـى غرض واحد وهو : المستقبل ، توطيد واشاعة منظومة اكثـــر عقلانيـــة للعلاقـات الاجتماعية من ذلك الذي كان ثمرة انقلاب ثوري .

ان الفكرة الفلسفية التي يرتكز عليها « فاوست » هي كذلك مشوبة بالطوباوية. فلحظة الذروة ، وجوهر المأساة ذاته ، هو ، بلا جدال ، مشهد التكفير الـذي يعرض انتصار فاوست على منيستوفيليس (ابليس) ، حين تتحول ارادة فاوست المحتدمة للمعرفة الى خير للبشر ، وحين يعمي فاوست الهم الاكبر ، بعـد بلوغه نهاية حياته ، ومعاناته جميع المباهج والاتراح البشرية ، يأخذ على عاتقـه تطوير منطقة بكاملها ، وفي

(١) سان ــ سيمون . « آراء ادبية ، وفلسفية ، وصناعية » باريس ١٨٢٥ ــ ص ص ٨٣ ــ ٨٤ .

هذا العمل الذي يقوم به فاوست باسم سعادة وحرية الآخرين ، انما يلامس السعادة، يدرك الى اقصى حدود رغائبه الخاصة . ولم يكن غوته قد بلغ أبدا ، قبل ذلك ، مثل هذا الاحساس المأساوي، كما بلغه في المشهد الذي يعكر فيه فرحة الخالق، المدهشة، فرحة فاوست الذي ادرك معنى الكائن في عمل خيِّر ، صوت المجارف ، والقرع المكتوم على التربة المتفتتة في اللحد الـــذي تحفره لـــه الاشبـاح (الليموريات) ، خـدام ميفيستو فيليس المخيفون . ان النزعة التفاؤلية التاريخية التي ترنّ في المونولوج الذي يناجي به فاوست نفسه قبل ان يموت :

وحده جدير بالحياة وبالحرية

ذلك الذي كافح كل يوم في سبيلهما

تخفف المأساوية القاتمة لهذا المشهد ، لكنها لا تزيل الصعوبات الحقيقية التـي تواجه تحقيق مثل الحرية الاعلى الذي تغنى به غوته في « فاوست » :

ان الشاعر الكبير الذي كان يعتبر التطور الفكرة الوحيدة المحركة والمبرِّرة على الصعيد التاريخي ، كان يفهم بأن التقدم الجبار الـــذي حملته الثورة الـــى الحياة الاجتماعية ، لم يكن يمكن تحقيقه دون صدمات ، ذلك لان الثورة كانت تستثير ايضا قوى تكبح حركة البشرية نحو علاقات اجتماعية عادلة قائمة عـــلى اساس العقل . وكان غوته يرى ان انانية البشر ومطامحهم الفردية تقوض فكـرة الخير العام الانسانية ولا تتيح ادخال هذه الفكرة في تربة الكائن التـــي شقتها سكة الثورة ، هـذه الارض القانية اللون بسبب ما اهرقته عليها الحروب الاوروبية من الدماء . الا ان غوته لـــم يتوصل الى اكتشاف مصادر الانانية الاجتماعية ، والمسببات الاولـى لتطـور العملية التاريخية . ولذلك كانت مفاهيمه الاجتماعية التي تحولت نحو الاشتراكية الطوباوية بعيدة عن ان تتوافق مع هذه ، اذ ان تقارب وجهات النظر وتشابهها لا يعنيان ، بعد، كونهما شيئا واحدا .

لدى تطبيق فورييه وسان سيمون فكرة التطور على المجتمع والتاريخ ، بـــدأ يدركان ان صراع الطبقات هو محرك عملية التطور التاريخية . ورغم افتتـــان سان سيمون بنظريـــة المسيحية الجديـــدة التـــي كان قـــد عرضهـــا بتفصيل ، فقـد اخـذ يتكلـم فـــي اواخر حياتـــه باســم « الطبقـــة الدنيـــا » ، البروليتاريا ، هذه القوة التي كانت تتشكل داخـــل المجتمـــع المؤسس على الملكية الخاصة . فالتنظيم الاجتماعي الذي كان ينبغي ، حسب راي سان سيمون ، ان يحل محل الحضارة الانانية التي ظهرت على انقاض النظام الاقطاعي ، سيكون عليه الاسهام في زيادة رفاه البروليتاريين (1) » . وكـــان سان سيمون ، يحتفـظ ، شأن فورييه وأوين ، بأوهام حول وسائل تطوير المجتمع ، لكنه كان قد بدأ يتكلم ، باقتناع ، عـــن

(1) سان سيمون : « آراء ادبية ، وفلسفية ، وصناعية .. » ص ١٥٩ .

قدرة البروليتاريا على الاشتراك في ادارة « منظومـــة الثروة الاجتماعية » وتنظيمها مبرهنا بذلك عن بصيرة تاريخية كبيرة . ان ادماج فكرة التطور بنظرية صراع الطبقات، واكتشاف القوانين التي تحرك التاريخ ، وتحكم العلاقات البشرية ، قد اديا الى ظهور الاشتراكية العلمية التي تشكل ثورة أساسية جوهرية في الحيـــاة العقلية والثقافية والاجتماعية للبشرية . لكن هذا الاكتشاف التاريخي لم ينجز الا فيما بعـد ، في مطلع القرن التاسع عشر كان الفكر الاجتماعي الطليعي في بدء استيعابه لواقع جديد ، ومـن الطبيعي ان سان سيمون ، بمواصلته تقاليد مفكري القرن الثامن عشر مثـل موريليه Morellet ومابلي Mably ، وكون رائده هو غراشوس بابوف ، قد تجاوز في تأملاته وافكاره الفلسفية غوته بشوط طويل . ان الحد الذي يفصل مـــا بين نظرات غوتـه الديمقراطية الانسانية النزعة ، وبين نظريات الطوباويين الاشتراكية قد برز لان مفهوم العالم لدى الشاعر الكبير قد تكوّن في بلد متخلف مستعبَد من قبل جماعة كبيرة من الاقطاعيين الكبار ، وذي بورجوازية خائفة ومترددة كانت تعاني اكثر مـــن مجـرد « تحفظ خائف » ازاء الثورة . لقد كان غوته ، رغم كل عظمته ، ابنـــا للبورجوازية الالمانية ، فكان لا بد لذلك من ان يؤثر على مفهومه للتاريخ .

ان تحول نظرات غوته الاجتماعية في اواخر حياته قد استتبع تغيرات هامة فـي المبادىء الجمالية لابداعه . فضعفت فيه النزعات الكلاسيكية ، واخـــذ غوته يبحث بتصميم متزايد باستمرار عن وسائل ادبية جديدة للتعبير عن « مسيرة جوهر الكائن، التي لا مرد لها » . لقد كانت الروايـــة المكرسة لويلهلم ميستر اختبارية مـن حيث مضمونها ، الفكري والروحي ، اصلا ، لكنها كانت كذلك ايضا ـ اي اختبارية ـ فـي كيفية تعبيرها عن ذلك المضمون . وفي هذه الرواية تختلط لوحات واقعية مـن الحياة والعادات ، حية وممتعة ، مع مشاهد رومانسية ادرجها غوتـــه في روايته ، خفية ، وذلك مع كون الشاعر الماني الكبير كان يتخذ موقفا متحفظا علـى الاقل وانتقاديا ازاء الرومانسية ، علما بأن خاتمة الرواية تشكل ، في الواقع ، مبحثا اجتماعيا ـ فلسفيا. لقد كان غوته يبحث بدأب عن لغة فنية جديدة كان من شأنها ان تتيح له التعبير عـن المدلول الموضوعي ، التاريخي للافكار التي توصل اليها . الا ان عدم معرفته الاسباب التي تشرط « مسيرة جوهر الكائن ، التي لا مرد لها » حال دون تجسيد غوته لهـذه الاسباب بشكل واقعي .

أن تتويج مسار غوته ، وختام عمله الابداعي بمأساة « الدكتور فاوست » الذي باع روحه للشيطان في سبيل معرفة معنى الحياة والكون ، والذي يتخلى ، بعد محن وتجارب طويلة ، عن البحث الفردي عن معنى الحياة ، لبلـــوغ الخير العام وخدمـة البشر، هذه المأساة هي من حيث طريقة الخلق المعتمدة فيها ، عمل انتقائي، فاسطورة مستحضر الارواح ، والساحر ، التي هي في أساس هـذه التراجيديا ، تمنحها رونقا

قديما وأصيلا يزيده الايقاع الشعري السكسوني حيوية . امـــا الحادثة الدراميـة للصبية التي اغويت واصبحت قاتلة لطفلها ، فقد ادخلت الى المأساة عنصرا فولكلوريا قويا . كما ان الخوارق الغامضة المستقاة من ميثولوجية بلدان الشمال ، كانت تجـد موازيا لها في ميثولوجية قديمة ، معقدة ، أعاد الفكر الحديث صياغتها مجددا ، ونرى الابّهة الباروكية ، ذات الاشكال الغريبة وغـير الاعتيادية والبـذخ في مشاهد البلاط الملكي ، تختلط بالرصانة الكلاسية التي رويت بها حادثة هيلانة ، ان العرض الشعري لنظريات علمية لم يَحُل دون ادراج الاحتفال الطقوسي في ختام هذه المأساة. ان الطابع المجازي لليالي والبورجيس يمتزج برمزية مصنوعة ، وان مجمل العمـل (اي رواية « فاوست ») يشبه ، من حيث بنيته ، وتعقد عناصره الفنية وغناها ، السِريّات (١) القديمة ، ويظهر تماثلا وراثيا معينا مع مسرح الدمى (او « مسرح العرائس ») ، اي ان عمل غوته يتكشف عن أصل شعبي ، سحري ، وميثولوجي خرافي . هـذا العالم المفعم ألوانا ، الخارق العجيب ، الاشبه بشطحة خيال ، هو عمل غوته المفضل ، لانـه يجمع ما بين وحدة التصميم ودقـــة التعبير الادبـــي ورصانته . ونظـرا لان مصير « فاوست » الشخصي يصور مجددا مصير الانسان الفائق قدرة البشر ، بل ومصير البشرية الباحثة عن الطريق الصحيحة للتاريخ والحياة ، والنازعة الـــى النفاذ الـى أسرار الكون ، وهي بشريه عليها ، في راي اشاعر ، ان تتغلب عـــلى العقبات الهائلة الرهيبة التي تظهر في طريقها خلال سياق التاريخ ، كما ان على تلك البشرية ان تعتمد مبدأ عقلانيا في حياتها ، فكان لا بـــد مـــن ان تكتسب شخصيـا فاوست ونقيضه مفيستو فوليس (الشيطان) طابعا رمزيا . وعلـى كـل حال ، فان الرمزيـة والصور المجازية (الغامضة بعض الشيء) تتسم بهـا ايضا الشخصيات الاخرى في تراجيدية « فاوست » والتي يتخذ وجه كل منهم عدة مدلولات ، وتعبيرا رمزيا .

ان طابع الصورة الفنية **المتعدد الايحاء** (بما في ذلك في الرمزية) هـــو ظاهـرة جوهرية وأساسية ، ذلك لانه لا وجود لفن يصور عالم الاشياء والظواهر بدقـة المرآة وأحادية الشكل الذي تعكسه Univoque ، نظرا لان وعي الانسان لا يعكس الواقـــع بشكل مجرد ، ومجمد . ان مبادىء واصولا مختلفة يمكن ان تحكم ابداع الصورة التي قد تقوم على اساس ، تداعي الصور والافكار ، والشبـه ، والتماثـل ، والمبالغة التي تصل الى حد البشاعة المضحكة الغريبة الشكل ، والكاريكاتور ، والكنايـة المجازية ، والحجم والتشكيلية بكل اتساعهما ، والمعنى المباشر والرمزي ، ولكن كائنة مـا كانت البنية او السمات المنتقاة ، وعقلانية كانت ام انفعالية ، فان الصورة الفنية ترتكز دائما على نموذج ، على نمط ، على وسيلة دقيقة لمعرفة الواقع ، تتوقف عـــلى الخصائص

(١) السريات (جمع سرية) Mystere ، وهو اسم كان يطلق في العهود القديمة على مسرحية دينية ابطالها من القديسين والآلهة والشياطين) (ملاحظة من المترجم العربي)

الاجتماعية لمفهوم العالم لدى الفنان .

ان الجمالية الطبعية النزعة Naturaliste التي بدات تتكون عند منتصف القرن التاسع عشر ، العهد الذي طرأت فيه على الوعي الاجتماعي البورجوازي تغيرات عميقة، تلك الجمالية المؤسسة على مفهوم تجريبي للعالم يعتبره نظريو النزعة الطبيعية وممارسوها بمثابة مقولة ساكنة ، لا حراك بها ، وغير تطورية ، اقول : ان تلك الجمالية تنادي بمبدأ النسخ عن الحياة ، والنقل الفوتوغرافي ، حارمة الصورة بذلك من اية امكانية للتعبير عن جوهر الظواهر ولتعميمه . بهذه الطريقة ذاتها ، فان الجمالية الطبيعية النزعة لا تفقر الفن وحسب ، بل انها تقوض الخصائص المعرفية لدى الصورة ، وبالتالي ، الوظيفة المعرفية والادراكية للفن ذاته .

وبخلاف التيارات الفنية غير الواقعية ، تستعين الواقعية على نطاق واسع بجميع الامكانات التي يتضمنها الفكر المتجسد في صور ، هذه الامكانات التي تتيح التعبير عن مضمون الغرض المدروس . ان جميع مباديء الخلق المصوغ في صور ، واصوله ، التي هي في متناول الفن ، تعتمدها الواقعية مجددا التي توضح بجلاء خصائص وصفات الواقع ، موضوع العمل الفني . ــ لذلك فان الصورة الواقعية تقدم صورة موضوعية عن الواقع ، تكون مطابقة له . والواقعية بتصويرها جوهر الاشياء والظواهر ، لا تشابهها الخارجي ، او قشرتها على طريقة الفن الطبيعي النزعة ، تغدو مالكة حينئذ للكنوز الجمالية وتنوعاتها . أن الاكتمال الملحمي ، (الامتلاء ــ الغنى ــ الملحمي) في صور تولستوي ، الذي يعيد مجددا وماديا خلق كل جوهر الكائن ، والذي يورّج الارض المعطاء ، ويتألق بنور الشمس ، هذا الاكتمال يميز ، على حد سواء النزعة الواقعية ، وصور ستندال الرصينة ، المثقفة ، العقلانية ، ان اسلوب روايات دوستويفسكي المتوتر ، العصبي ، الكئيب ، يعبر عن حياة عصره بشكل يماثل من حيث جودة واقعيته نثر تشيخوف الوجيزة ، المكتنزة ، الذي يتيح نصه ، الساري بشكل خفي ، تحريضي ، تحت الكتابة ، الاحساس بسير الاحداث العميق . وكذلك فالكاتب الانتقادي الروسي اللاذع سالتيكوف ــ تشيدرين ، مثلا ، كان ، لدى تأكيده على بعض مظاهر الواقع وجوانبه ووجوهه ، وانتقاده بلا رحمة ولا هوادة ، نظام روسيا الملاكين العقاريين والراسماليين، كان يستخدم في هجائه القارص البشاعة المثيرة للضحك والسخرية ، كما كان يعتمد الرمزية . ان « قصة مدينة غلوبوف » ، الخالية من حوشية الكناية المجازية وطابعها المثالي ، تعجّ بالاشارات والصور الرمزية، وشخصياتها هي أيضا ذات مستوى رمزي رفيع . الا ان رمزية الصور التي تمثل قضاة المدينة البلديين وكبار القيمين على ادارتها ، لا تناقض الواقعية ، وليس هذا وحسب ، بل انما تنبع مباشرة من هذه الواقعية، وذلك لان الكاتب الكبير قد جسّد في شخصيات قصته الانتقادية الهجائية المميزات التاريخية الملموسة للواقع الاجتماعي .

ان المظهر الخوارقي لانتقاده الهجائي يكن في حناياه واقع روسيا شبه الاقطاعية ، والتي يعرفها الفنان معرفة جيدة جدا ، كما ينطوي ذلك المظهر الفني علـى رؤية واضحة لامكانات تطورها ، وللافلاس المقبل لنمط المعيشة الذي كان سائدا في روسيا حينئذ. لقد اتاحت الرمزية لتشيدرين ان يظهر بوضوح الخصائص العامة ، الشاملة ، للنظام الاجتماعي ، وخدمت الكاتب في نمذجة الملامح والقسمات الاساسية لذلك النظام .

ان الاتجاهات الذاتية النزعة التي ليست لديها اي مفهوم اجمالي للحياة ، والتي ظهرت في اواخر القرن الماضي واوائل هذا القرن العشرين ، كانت تمضي الى أبعد مما ذهبت اليه النزعة الطبيعيـة ، في تدمير الوظيفة الادراكيـة المعرفيـة للصورة ، فالسورياليون ، مثلا ، بقطعهم الصلة التي تربط الصورة بالواقع ، كانوا يعتبرون هذه الصورة بمثابة شكل متحرر من أي مضمون موضوعـي ، ولا يمكـن ان تتضمن ـ اي الصورة ـ سوى عواطف وانفعالات مشوشة ، متاهية ، وتناديات واحاسيس تظهر في روح الشاعر اللامنطقية ، نظرا لان هذه الروح ، في راي السورياليين ، لا علاقة لهـا بالعالم الخارجي ، ولا تخضع لمنطقه . ان نظريي السوريالية (اندره بريتون وآخرين) لم يأخذوا في الحسبان واقع أن روح الشاعر ، الغائصة في ضباب مـن الاسرار المبهمة المزعومة ، وكذلك الانفعالات التي يعبر عنها ، انما تستقي معينها مـن متاهة العالم الخارجي . وكذلك كانت الرمزية ، التي تعتبر أنه يستحيل معرفة جوهر الواقع ، اذ هو ، في اعتقادها مبهم ، ومشوش على الاقل ، كانت تعبر عن الاحاسيس التي تتلقاها من ذلك الواقع ، محاولة نقلها الى القـراء بتلميحات نصف واضحة ونصف معتمة ، وتقريبية جدا . وقد كتب فياتشيسلاف ايفانوف ، وهو مـن ابـرز وجوه الرمزية ، محددا طبيعة الصور الرمزية قال : « لا يصبح الرمز رمزا حقيقيا الا حين يصبح مـن المتعذر استنفاد معناه او تحديده ، حين يقول في لغته السرية ، الخفية (الطقوسية ، السحرية) والمؤسسة على التلميح والايحاء ، شيئا لا يمكـن نسيانـه ، وغير مطابق للكلمة الخارجية ، ان له وجوها ومعاني عديدة ، ويظل دائما مبهما ، بل حالك السواد والظلمة ، في اعماقه . الرمز تكوين عضوي مماثل للبلور . بل انه يشكل جوهرا فردا معينا ، عالما مصغرا ، عنصرا اوليا من عناصر الوجود والكون ، لذلك فهو يتميز عـن مجموعة الكنايات المجازية والاستعارات والتشابيه . الاستعـارة المجازيـة مذهب وعقيدة ، أما الرمز فهو اشارة . (1) » ان ايفانوف والرمزيين الآخريـن (ماترلنك ، هوفمانستال ، بيلي Bély) باقامتهم جدارا منيعا بين الفـن والواقع ، ورفضهم معرفة هذا الواقع ، واعلانهم الرمز بصفته الوسيلة الوحيدة للتعبير عن جوهر الحياة ، كانوا يستندون الى مفهوم عن العالم ، قائم على الحدس ، منحدرين بالفن الـى دور تافه . باعتباره عمل كهان او عرافين ، عليه ان ينفذ الى الاسرار الخفية لقوة سماوية ،

(1) فياتشيسلاف ايفانوف ـ « في درب النجوم » بطرسبرج ـ ١٩٠٩ ـ ص ٣٩ .

غير دنيوية ، ماثلة في الكون بأسره ، كان كل منها يسميها ، حسب ذوقـه ، او ميوله الشخصية ، او ثقافته الفلسفية أو اللاهوتية ، روحا شاملة او ارادة كونية ، اندفاعة حيوية ، موتا او مبدأ الهيا ، هكذا مباشرة .

لم تكن رمزية « فاوست » بنت الخيال الشعري وحسب ، بـل لقد ولدها فهم غير كاف للاشكال الملموسة لاسس عملية تطور التاريخ ، وممهدات هذه العملية . ان التجريد الفلسفي ، والصور المجازية والرموز كانت تظهر في مأساة « فاوست » وذلك حين يعجز الشاعر عن ان يعطي عن مصائر الانسان التاريخية ، والبشريـة بأسرها ، مضمونا واقعيا وصحيحا كالحياة . لكن غوته كان ، مثل ابطال روايتـه ، يطمح بقوة لان يفهم معنى تطور البشرية الاجتماعي وهدف هذا التطـور . وشأن مفكري عصره الطليعيين ، توصل غوته الى الفكرة القائلة بأنه لا ينبغي البحث عـن العصر الذهبي في الماضي ، بل في المستقبل . وهكذا فان الحلم العظيم بامكان تحقيق البشريـة سعادتها على الارض ، يتألق مضيئا عمل غوته الاخير ، هذه التراجيديا ، التي ان لم يكن ممكنا بعد ان يحل فيها حلا كاملا التناقض بين مثال الحرية ووسائل تحقيقه ، فقـد بدات ثمة عملية التغلب على ذلك التناقض .

كان ذلك حلما جسورا يمد جذوره عميقا في تربة الحياة ، ويستجيب للمتطلبات التاريخية لدى الجماهير الشعبية التي كان بالنسبة لها تغيير اشكال الاستثمار ، وهو النتيجة الجوهرية الاساسية للثورة البورجوازية ، يسجل افتتاح عهـد جديد مـن النضال في سبيل التحرر الحقيقي. ان مأساة « فاوست » لغوته ، التي تتوجت مرحلة كاملة من تطور الفن العالمي ، قد أكدت أن حل المسائل التـي وضعهـا سير التطور التاريخي ، والتي استتبعتها الثورة البورجوازية ، لا يمكن العثور عليه الا في التاريخ ذاتـه .

لقد اصبح التاريخ بالنسبة للفن موضوع معرفة وبحث ، وهذه الظاهرة تعـود بأسبابها الى تفاقم ، تناقضات النظام البورجوازي المستعصية ، التـي ظهرت منـذ لحظة انتصاره على الاقطاعية .

التاريخ والواقعية

بعد الثورة البورجوازية الفرنسية التي كان تأثيرها في جميع ميادين الحياة الاجتماعية والفكرية والروحية جبارا ، انتهج الفن مرحلة جديدة من مراحل التطور.

أن الكلاسيكية الثورية التي كانت تلتهب وجدا وحماسة في تمجيد فضائل الرومان المدنية وخدمتهم أمتهم ، كانت قد استنفدت منذ بدء القرن التاسع عشر جميع امكاناتها بصفتها تيارا مستقلا ، وذلك لان شعلة الحرية التي كانت الكلاسيكية الثورية المذكورة انعكاسا لها ، قد انطفأت . والرسام دافيد الذي صور موت مارا Marat في لوحته الشهيرة كان قد اخذ يخدم الها آخر بعد برومير . لوحات دافيد تمجد يوليوس قيصر الجديد : نابليون بونابرت على جواده الابيض الجموح يشير الى ذرى الالب الغائمة مثل مصيره : بونابرت وسط بلاط باذخ الابهة وعلى راسه التاج الامبراطوري ...

الا انه بالرغم من ازمة الكلاسيكية الثورية ، فان شاعريتها المفعمة بنزعة مدنية وطنية مخلصة ، اصبحت جزء لا يتجزأ من المفاهيم الجمالية لكتاب اصبحوا يعرفون ان الفن قادر على ان يكون قوة اجتماعية نشيطة ، فاعلة ، وهم أولئك الذين كانوا مرتبطين بالحركة الديمقراطية . ونحن نفكر هنا ببايرون ، وبيرانجيه ، وبالشعراء الذين كانوا قريبين من الديسمبريين ، وغريبوييدوف .

كانت الكلاسيكية ، من حيث هي طريقة للابداع ، قد اصبحت عنيفة متخلفة ، وعديمة الجدوى ، وذلك لان الشروط التي اتاحت لهذا التفكير الفني الذي كانت الكلاسيكية تعبيرا عنه ، ان يتكون ، قد زالت . لقد اصبح من المستحيل معرفة الواقع الجديد وتصويره بالوسائل التقليدية للفن الكلاسيكي ، ولم يكن هذا فقط لان سنن الكلاسيكية وقواعدها ، وتمييزها بين اسلوبين رفيع منهما ودان ، والتعقيد الصارم لانواع الفنون Les genres ، ونظرية الوحدات الثلاث ، وشكلية التآليف والموضوعات الرئيسية القديمة ، المنتسبة بخاصة الى الاغارقة والرومان ، كانت قد اصبحت بالية، فات اوانها . وكان الفن الكلاسيكي ذاته ، بصفته طريقة ابداع تتصف بادراك حسي سكوني للحياة ، يحول دون ان تنعكس أشكال الحياة ، المتجددة ، المتغيرة ، في الاعمال الكلاسيكية . وفي حين كانت فكرة التطور التي ولدها سير العملية التاريخية وقفزاتها ، قد اخذت تنفذ الى ميدان الوعي ، متيحة للمفكرين الطليعيين عند بدء القرن التاسع عشر ان يكتنهوا طبيعة العلاقات الاجتماعية ، كان الفن الكلاسيكي يثبت أنه غير قادر على ادراك ، على التقاط دينامية هذه العلاقات ولا دينامية حركة

المجتمع . ان الكلاسيكيين ، باعتبارهم العواطف والاهواء اساسا اوليا للطبع ، كانوا يعتقدون بأن تلك العواطف والاهواء ثابتة ، لا تغير لها . لذلك فكثيرا ما كانت الطبائع تتحول في اعمال اولئك الكلاسيكيين الى مجرد تشخيصات (تجسيدات في اشخاص) للعواطف والاهواء او للمفاهيم ، حارمين انفسهم بذلك من كل طابع ملموس ، ومن كل امكان للتطور والتجلي والكشف . والكلاسيكيون ، بتذويبهم ما هو فردي او افرادي individuel وما هو نوعي générique ، ونزعهم الطابع الذاتي مما هو فردي ، كانوا عاجزين عن ادماج ما هو مميز في ما هو نموذجي ، وهم بفصلهم صورة بطلهم عن الحياة الواقعية ، كانوا يدرجون في اعمالهم تعميما يكون احيانا اشبه بالرسم الاولي الهيكلي Shématisme والخاوي .

وتتصف أفضل اعمالهم بتاليف سكوني ، وبطابع سطحي للشخصيات ، وبمظهر بلاغي بياني للوسائل الفنية ، كما نجد ذلك مثلا في لوحة ((**قسَم آل هوراس**)) لدافيد ، التي يكمن تأثيرها الوجداني في تعبيرها عن نكران الذات بدافع من الروح المواطنية . ان أبطال المأساة المجدة لروح المواطنية هذه ، المجمَّدين في انطلاقتهم ، لا يملكون الا القليل من الخصائص الذاتية ، وهم مرفقون بالعذاب الشديد ، ذي الصفة غير الذاتية ، غير الشخصية ، والمزيفة بعض الشيء ، للنساء المنحنيات أحداهن على الاخرى تحت عبء الغم والاسى ، ومع ذلك فان الثنيات التامة الاناقة لاثوابهن الطويلة لم يؤثر فيها أي اضطراب بسبب حالتهن تلك ، وينبعث من اللوحة كلها انطباع بلاغي خطابي يوصل الى المشاهد الفكرة الاساسية دون تفصيل لها . وكذلك فان مأساة غوته ((**اينيجيني في توريدا**)) التي انتهت كتابتها بعد عامين من ظهور لوحة دافيد ، تتصف هي ايضا بعمل (سير احداث L'action) مُوهَن ، مسه الضعف . لكن عمل هذه المسرحية ، سير احداثها ، ليس هو الذي يحدد الوجه المأساوي لهذه الرواية التي أرست ركائز كلاسيكية ((فايمار)) . وبخلاف لوحه ((قسَم آل هوراس)) ، التي تتغنى بروح المواطنية ، وبضرورة الصراع الاجتماعي وحتميته التي لا يمكن تلافيها ، فا نمسرحية غوته تضفي شاعرية على قدرة المبدا المعنوي المحوِّلة ، وتجعل نزعة اينجيني الانسانية الخجول تجابه خنجر اوريست . واذا كان هوراس المسن يبارك اولاده لدى اعطائه لهم السيوف لكي يقاتلوا ، فان اينجيني تنتزع سلاح القتال من يدي اخيها . ذلك هو معنى مأساة التخلي ، تراجيدية الاستسلام هذه ، التي تخلى فيها غوته عن فكرة امكان التغيير الثوري للعالم .

الا أن روح المصالحة التي تسري في المسرحية ، لا تخفف من شدة الآلام المعنوية التي يعانيها أبطالها ، لكن هذه الآلام لا تظهر في سير الاحداث ، بل هي تظهر من طريق جانبية ، اي بواسطة فن بلاغي رفيع وجليدي ، وحوارات ومناجيات ذاتية موزونة

بحسبان وقياس ، وباردة . ويبدو العالم الداخلي الجامد لهـذه المأساة نتاجا ثانويا تافها ، بالنسبة لحركة الحياة التي تغلي غليانا في ابداعات غوته الواقعية .

ان الكلاسيكية بتغذيتها ميلا الى الاسلوب الرفيع ، المنقطع عـن مظهر الحياة العادي ، لم تكن ترفض وصف عادات الناس واخلاقهم ، ولا تصوير الممارسة العملية التي يحققها الانسان في الحياة . لكـن الكلاسيكية بنظرها الـى اليومي بصفته ميدانا متدنيا ، بل دنيئا ، مكرسا للهزلي ، وبوضعها اليومي في مؤخرة الاغراض الجمالية ، لا تفلح في الانتقال من وصف اليومي الى وصف الكائن ، هـذا الانتقال الـذي حققته الواقعية . ورغم ذلك فان مسألة الاسس الاجتماعية للتقدم كانت اساسية وجوهرية بالنسبة للفن والمفكر الاجتماعي عند بدء القرن التاسع عشر ، والكلاسيكية التي أهملت دراسة الوجه العملي للكائن ، والتي لم تستطع التقاط حركته الموضوعية ، كانت ، على هذا الصعيد أيضا ، متخلفة تخلفا جديا عـن روح العصر . والكلاسيكية ، بتحولها شيئا فشيئا الى راية لانصار الرثاث « الاشياء العتيقة » الاصلاء ، ورغبتها كل شيء ما عدا تغيير الحياة ، اصبحت هدفـا لهجمات ضاريـة مـن جانب الرومانسيين والواقعيين ، الذين لـم يكونوا يرون فيهـا وحسب قـوة تكبح تطور الفن ، بل ايضا سلاحا ايديولوجيا للرجعية .

وحوالي منتصف القرن ، تحولت الكلاسيكية في فن الرسم ، رغم انه كان يرعى تقاليدها ويسعى لاحيائها فنانون موهوبون جدا امثال اينغر وبريولوف وتورفالدسن ، تحولت الى نزعة أكاديمية باردة ، فاقـدة الحس ، وسطحـة . وفي الادب تدنت الكلاسيكية بحيث أصبحت تقتصر على تقليد باهت ، ولم تعد تستثير اي حديث عنها الى ان ظهرت في اواخر القرن الكلاسيكية ــ الجديدة التـي كان يدافع عـن مبادئها الجمالية ، في فرنسا ، جان موريا J. Moréas وارنست ساير وشارل موراس ، وفي المانيا : بول ارنست ويلهلم شولز ، الخ .

ان الكلاسيكيين الجدد الذين كانوا يعارضون الرمزية الغامضة بوضوح الشكـل ودقته الصارمة ، كانوا قليلي الاهتمام بالمسائـل الجمالية البحت . وعلـى الصعيد الايديولوجي كانوا يستندون الى مفهوم والى تفسير نيتشويين للعصر القديـم . وهم يمتدحون في اعمالهم الادبية وفي محاولاتهم الفلسفية اخلاقية السادة الاقطاعيين .

ويدافعون عن المبادىء والتنظيم المتراتب لمجتمع مؤسس على انضباط اجتماعي صارم . وكان الدفاع عن اللامساواة الاجتماعية يختلط عندهم بنزعة قومية محاربة ، كما كانت تختلط رهافتهم الجمالية بامتداح القـدرة والسلطـة وارادة القـوة . والكلاسيكية ــ الجديدة ، وهي ثمرة الاشكال الجديدة مـن الوعـي الاجتماعي ، وبصفتها تيارا من تيارات الانحطاط الاوروبي ، لـم تكن تصلها أيـة صفة مشتركة بالكلاسيكية ، بمعنى الكلمة الدقيق ، ما عدا الاسم .

في مطلع القرن التاسع عشر كانت الرومانسية تسود الفن « الشعر الرومانسي ، شأن الملحمة ، هو وحده الذي يستطيع أن يكون مرآة العالم المحيط بنـا ، وصورة العصر » (١) ذلك ما كتبه اوغيست شليفيل ، الذي كان على حق ، الى حد ما ، نظرا لان المشاعر الجديدة والادراك الحسي الجديد للعالم ، التي دخلت الحياة في فترة ما بعد الثورة ، قد اكتشفتها الرومانسية واعادت ايصالها الى الناس ، كما انها اكتشفت المظاهر الجديدة للواقع ذاته ، والتقطتها .

لقد أغنت الرومانسية الفن العالمي **بحس التاريخ**، الذي كان من المستحيل بدونه معرفة نظام العالم . الذي اعقب النظام الاقطاعي . « لا وجود لشكل آخر من معرفة الذات سوى ذلك المتعلق بالتاريخ . فما من أحد يعرف نفسه اذا لم يعرف من هم اصدقاؤه ، وقبل كل شيء صديقه الاول ، الصديق الاعلى ، أي عبقرية الزمن (٢) . » ان كلمات شليغيل هذه تصف بدقة لا بأس بها ، المطامح التجديدية لدى الكتاب الرومانسيين ، وذلك لان الفن ، قبل الرومانسية ، لم يعر البتة انتباهه لتغيرية التاريخ ، وما كان يسبق الحاضر ويحضّر له لم يكن يُميَّز قبل ذلك عن هذا الحاضر. ان الفن بالتفاته نحو الماضي كان يبدو وكأنه ينقص المسافات الزمنية بين غرض التصور وبينه هو ذاته ، أي الفن . وهكذا فان اللوحات المستوحاة من موضوعات توراتية او انجيلية كانت ترى ظهور جنود من الفرق الرومانية يرتدون ملابس المرتزقة الالمان ، وبورجوازيين بلباس عصري . وقد كتب ستاندال يقول : « كان اوريست « أندروماك » يثير حنان اجدادنا ، وكان الممثل الذي يؤدي دور اوريست ، يحيط راسه ببروكة (شعر مستعار) مرشوشة بالبودرة ، ويلبس جوربين احمرين ، وحذاء ذي عقدة صغيرة حمراء بلون النار (٣) » . وهذا طبيعي ، نظرا لانه لم يكن يخطر ببال المشاهدين الذي تعجبهم الى حد الاندهاش مسرحيات كراوية « اندروماك » هذه ، أن اوريست او أخيل يستطيع ان لا يعتمر بشعر مستعار ، فلا الفن الباروكي ، الغريب الاشكال ، فن روايات لوهنشتاين التاريخية المزيفة ، ولا رواية عصر **الانوار** ، كانت تعتبر التاريخ بصفته عملية تطور . ان التيارات ما قبل الرومانسية التي كانت تهز الحياة الفكرية والثقافية الاوروبية في عهد الثورة هي وحدها التي اخذت تعكف على دراسة التطور الزمني للتاريخ ، وذلك ما تشهد به الدراسة الواسعة للفن الشعبي والملحمة ، وشغف القراء بـ **« اناشيد اوسيان »** لماكفرسون ، واعتماد موضوعات تاريخية في الرواية السوداء (او رواية الرعب) والرواية القوطية ، حيث الاحداث التاريخية لم تكن تلعب ، على كل حال ، سوى دور زخرفي .

---

(١) « النظريات الادبية للرومانسية الالمانية » منشورات كتاب لينينغراد ، ١٩٣٤ ، ص ١٧٣ .

(٢) المرجع ذاته ، ص ١٧٠ .

(٣) ستاندال – المؤلفات الكاملة – راسين وشيكسبير ، باريس – ١٩٥٤ ص ٥٨ .

هذا التجدد للاهتمام بالتاريخ ، الذي اظهره الفكر الاجتماعي عنـد بـدء القرن التاسع عشر لم تكن له مطلقا أسباب نظرية فكرية : فالتاريخ ذاته قد دخل بقوة كبيرة حياة الناس ، وذلك لان القرن الجديد قد ولد وسط لعلعة الاسلحة ، ودقات طبـول الحرب ، ودخان المدافع ، ان خطى الجندي الموقعة الموزونة قد أدت الى اهتزاز القارة من جبال البيرينيه الى الفولغا ، وقد سجّلت أسماء أوسترايتنر وبوروديـنو وواترلـو بأحرف من نار تحليق النجمة النابليونية : ذروته وحضيضه .

ان القوات الفرنسية التي كان يقودها ماريشالات يعتبرون الحرب كسبا وغنيمة قد اسهمت لدى دخولها الى الدول المجاورة لفرنسا ، في تصفية الانظمة الاقطاعية في بلدان اوروبا . ولكن نظام الاستعباد الذي اقامته الجيوش الفرنسية في البلدان المحتلة قد استتبع بصورة حتمية نهوض الوعي الوطني للشعوب ، وانطلاقة لحركة التحـرر الوطني . وقد أحس نابليون بقوة هذه الحركة الجبارة ، في اسبانيا باديء بدء ، ثـم لدى نشوب المعركة المصيرية عـام ١٨١٢ حيث انهـار الجيش الكبير تحت ضربات الشعب الروسي ، وحيث تزعزعت أساسات الامبراطورية النابليونية ذاتها .

لقد كانت حركات التحرر الوطني خلال الربـع الاول مـن القرن التاسع عشر مرتبطة ارتباطا عضويا مع الحركات الديمقراطية التي كانت تجهد للمضي بنجاح والى آخر الشوط في تدمير قلاع النظام الاقطاعي ، هذا التدمير الذي شرعت فيـه الثورة الفرنسية . وفي هذا الصدد كتب لينين يقول : « ان حروب نابليون الامبريالية قـد استمرت اعواما طوالا ، وملأت عصرا بكامله ، وأدت الى ظهور شبكة معقدة ، بصورة عجيبة ، حيث كانت تتشابك علاقات امبريالية (١) وحركات تحـرر وطنـي . وكانت نتيجة ذلك ان التاريخ سار الى الامام ، من الاقطاعية الـى الراسمالية « الحرة » ، وذلك عبر كل ذلك العصر الغني الى حد مدهش بالحروب والفواجع (بفواجع عاشتها شعوب بأسرها) . »

لقد أوجدت حرب الانصار الاسبانية ممهدات ثورة ١٨٢٠ البورجوازية . وتحت ضغط الجماهير الشعبية التي كـان « التوجانباند » يعبر عـن حالتهـا الذهنية والنفسية ، وعد الحكام المذعورون للولايات التي كانت تشكل الاتحاد الالماني ، داعمين وعودهم باغلظ الايمان ، اقامة حكم دستوري ، ولم يتمكنوا مـن الاخلال بوعدهم الا استنادا الى نهوض الموجة الرجعية الاقطاعية التي تلت سحق نابليون . ان الفحاميين (الكاربوناري) الطليان الذي كانوا يقودون في البدء الحركة المناهضة لفرنسا وللنمسا، قد تزعموا الثورتين البورجوازيتين لعامـي ١٨٢٠ — ١٨٢١ في نابولـي والبيامون Plémont . ومن بين ضباط الجيش الروسي الظافر الذي دخـل باريس ، كـان

(١) « اسمي هنا « امبريالية » عملية نهب بلدان اجنبية بصورة عامة . و « حربا امبريالية » حـرب الضواري لاجل تقاسم هذه الغنيمة » ملاحظة من لينين .

أولئك الذين شكلوا في يوم بارد من ايام كانون الاول (ديسمبر) ١٨٢٥ ذلك المربع في ساحة مجلس الشيوخ (١) .

ان اعادة النظام القديم ، التي اجريت تحت اشراف **التحالف المقدس**، قد مست، بالدرجة الاولى ، الوجه السياسي للحياة الاجتماعية لاوروبا ذلك العهد . الا ان اعادة النظام القديم كانت عاجزة عن الحيلولة دون نمو وتطور النظام الجديد للعلاقات الاجتماعية ، نظام الراسمالية .

واذا كانت الحركات الاجتماعية في القارة الاوروبية التي كانت تسجل تحولا بورجوازيا للمجتمع ، ذات صبغة ديمقراطية بورجوازية او ديموقراطية ثورية ، بصورة اساسية ، فقد كان عامل آخر قد بدأ يظهر في بريطانيا ، هذا البلد الذي كان حينئذ اكثر تطورا من الناحيتين الصناعية والاجتماعية على حد سواء : ان المعارك الطبقية للبروليتاري كانت قد بدات هناك فعلا . وقد لاحظ انجلز قائلا : « لم يكن نمط الانتاج الجديد الا في بدء فرعه الصاعد . كان لا يزال هو ، بعد ، نمط الانتاج الطبيعي ، الممكن الوحيد في تلك الظروف . لكنه كان قد بدأ يولد ، منذ ذلك الحين ، اختلالات اجتماعية صارخة (٢) » وبديهي ان هذه المصائب الاجتماعية كانت تنقض على فئات المجتمع غير الحائزة ، وبالدرجة الاولى على البروليتاريين ، وذلك لان الانتاج الآلي الذي كان آخذا في التطور ، والاستثمار الذي كان يزداد ازديادا كبيرا ، ونمو المدن ، جميع هذه العوامل قد غيرت تغييرا جذريا أشكال عملهم الابوية (البطريركية) ونمط معيشتهم وتفكيرهم . ومنذ مطلع القرن ، اتخذ نضال الطبقة العاملة في بريطانيا ـ العظمى طابعا حادا بصورة خاصة ، معلنا قدوم صراعات طبقية ضارية سوف تنفجر في مجمل القارة وتنتهي بثورة ١٨٤٨ . في ذلك العهد ، كما لاحظ بذلك كارل ماركس ... « كانت الحرب الطبقية بين الراسمال والعمل متوفرة الى المرتبة الثانية. وفي الميدان السياسي ، كان الصراع يتجسد بالصراع بين الحكومات والاقطاعية ، الملتفة حول الحلف المقدس ، ضد جماهير الشعب ، بقيادة البورجوازية » (٣) .

ان الفكر والفن الاجتماعي الآخذين في التطور كانا يصطدمان كل يوم بظاهرات جديدة تعكس عملية انتقال الاقطاعية الى النظام الراسمالي « الحر » . ان المجابهة مع الواقع كانت تحيل الى عدم الراي الوهمي الذي ولدته الثورة ، كان يظن ان من الممكن قيام انسجام اجتماعي في المجتمع المؤسس على الملكية الخاصة . هذا المفهوم قد افلس ، اذن ، وذلك لان الراسمالية ، بدلا من ان تولد انسانا متناسقا ، اخذت

---

(١) المقصود انتفاضة الديسمبريين (٢٦ كانون الاول ـ ديسمبر ـ ١٨٢٥) .

(٢) ف. انجلز ـ « ضد دوهرنغ » المنشورات الاجتماعية . باريس (الطبعة الثانية) ١٩٥٦ ص٣٠٠

(٣) ك. ماركس ـ « راس المال » الكتاب الاول ـ الجزء الاول ـ (تذييل الطبعة الالمانية الثانية) المنشورات الاجتماعية ، باريس (الطبعة الثانية) ١٩٥٩ ، ص ٢٤ .

تولد كائنا ، فاقد الانسجام ، وبدلا من مجتمع يشكل كـلا متلاحما ، كـان ينشيء مجتمعا مقسما ، ويحل محل تفاهم البشر انقسامهم ، وينقص من قدرة الشخصية التي تعيش اهتمامات مجمل البشرية جاعلا منها شخصية متمحورة حول مشاعر وافكار انانية .

كانت منظومة العلاقات الرأسمالية المتكونة عفويا تظهر في نظر الوعي الاجتماعي كميدان لنزاع فوضوي لمصالح مختلفة ومتعادية لم تكن قوتها المدمرة تظهر فقط في البراكسيس البشري (النشاط العملي الانتاجي لتغيير العالم) ، لكن كانت تحدد الحالة الذهنية والنفسية ، وطبع الانسان وكونه الداخلي الحميم .

مثل هذه الملاحظة لم تكن جديدة في ذاتها . فقد سبق ان استنتج فلاسفة الانوار الفرنسيين لدى دراستهم آلية العلاقات الاجتماعية ان المصلحة هي المحرك والدافع الذي يحفز للحركة والنشاط الاغراض والاعمال البشرنة . وقد كتب هليفيسيوس في كتابه « عن الروح والفكر والعقل » ان جميع الناس يخضعون لمصالحهم الخاصة . وقد اكد هولباخ في كتابة « منظومة الطبيعة » ان مشاعر كالحب والبغضاء تقوم على اساس المصلحة ، والفائدة الشخصية . وهذه الملاحظة لم تكن تخيف فلاسفة عصر الانوار ، وذلك لانهم كما كانت الحال فيما بعد ، في نظر الفيلسوف الروسي تشيرنيشيفسكي ونظريته عن « الانانية العقلانية » (او المبررة او المدروسة) فانهم كانوا يعتقدون في وجود خير ملازم للطبيعة البشرية ، وكانوا يفترضون انه ليس حتميا ان تدخل مصالح شخصية شتيتة (غير متجانسة) في نزاع ، ولا أن بوسعها ان تتراجع امام مبدأ المصلحة العامة . بيد ان رجال **الانوار** لم يكونوا يدركون ادراكا كليا الطبيعة الاجتماعية للمصلحة . لذلك فلم يستطيعوا أن يكونوا فكرة واضحة جلية عن الكيفية التي تستطيع بها المصلحة العامة ان تخضع للمصلحة الخاصة ، وذلك كان يقودهم الى الطوباوية بصورة حتمية ، لا مناص منها .

وكان الايديولوجيون ذوو الصفة البورجوازية البحت ينظرون الى صراع المصالح بصفته ظاهرة طبيعية واعتيادية . وكان النفعيون الانكليز ، وعلى رأسهم جيريمي بنتهام ، يعتبرون مفهوم المصلحة العامة بصفته تجريدا فارغا ، ووهما محضا . والواقع الوحيد بالنسبة لبنتهام ومدرسته ، كان يتمثل في المصالح الفردية التي كانت تعتبر بمثابة ضوابط وضمانات للعلاقات المنصفة بين الناس في المجتمع . الا ان هيغل ، بتحليله بنية المجتمع الحقوقية ، قد قضى قضاء تاما على نظرية الليبراليين ذوي النزعة النفعية ، المتعلقة بدور الضبط المزعوم الذي كانت تقوم به ـ في ذلك الحين ـ المصالح الفردية في العلاقات الاجتماعية . وقد لاحظ هيغل قائلا في كتابه « **فلسفة الحقوق** » : « ان الافراد هم ، من حيث هم مواطنون ... للدولة والهادفون الى مصلحتهم الشخصية » لذلك أصبح المجتمع ميدان معركة في سبيل المصلحة

الشخصية ، الفردية ، وصراع الجميع ضد الجميع (تبنى هيغل هنـــا الفكرة التي سبق ان قال بها هوبس) ، الميدان الذي ينشب فيـــه النزاع حيث تتجابه المصلحة الشخصية ومصالح المجتمع العامة وحيث تصطدم في الوقت نفسه مصالح الاشخاص الافراد ومصالح المجتمع بمؤسسات الدولة . كان ذلك وصفا صحيحا تماما لخاصية النظام البورجوازي . ولكن كان النقص الرئيسي في ذلك الوصف هو عدم تفسيره لماذا قد تحوّل المجتمع الى ميدان صراع بـــين مصالح شتيتة (غـير متجانسـة) . وهذا التفسير الاخير كان لا يمكن ان تعطيه سوى الماركسية وحدهـا ، بتحديدها المصلحة بصفتها نتيجة الملكية الخاصة ، وانقسام المجتمع الى طبقات ، وبكونها التعبير عـــن نزاعات تناحرية مستعصية بين الطبقات ، ملازمة لذلـك المجتمـع الطبقي ، المجتمع البورجوازي الراسمالي .

لقد كتب انجلز يصف الخصائص النوعية المميزة لهذه المرحلة الجديدة (مرحلة الراسمالية) للتطور الاجتماعي ، قال : « ان رفع او ارتفاع المصلحة الـى مرتبة المبدأ الذي يقيد البشرية يستتبع حتما ، وبلا مرد ، ما دامت المصلحة تبقى ذاتية ، وانانية وحسب ، انقساما شاملا وانطواء الافراد على انفسهم ، وانعزالا ، وتحول البشرية الى مجموعة من الذرات تتدافع بصورة متبادلة » . (١)

ان ارتفاع المصلحة الى مرتبة المبدأ الذي يقيد البشريـة كان النتيجة الموضوعية للثورة البورجوازية ، ولوعي قيام المنظومـــة الراسمالية للعلاقـات الاجتماعية ، ان « النزعة الذرية » الاجتماعية كانت ، في الوقت ذاته مع توطدها ، تتسع وتؤثـر بقوة على الحياة الثقافية وعلى النفسية الاجتماعية للناس في فترة ما بعد الثورة الفرنسية البورجوازية .

ان الوعي التاريخي الذي كانت تنزع اليه الرومانسية لـم يمكنه القيام وتوطيد قواعده الا بمعرفة التاريخ الذي كان معاصرا لـــه . والفن الرومانسي ، بمراقبتـــه الحياة ، وانعامه النظر فيها ، كان يدرك بشكل حسي تزايـــد ونمو النزعـة الذرية (تشتت افراد المجتمع وانقسامهم وتفرقهم عـلى اساس مصالحهم الفرديـة البحت) الاجتماعية ، بصفتها شيئا غير طبيعي للتطور التاريخي ، وبمثابـة اختلال . ولم يكن الرومانسيون يجعلون بعد هذه العملية تابعة بشكل مباشر لتطور المجتمع البورجوازي الذي يتصف بالملكية الخاصة . والرومانسيون بملاحظتهم النتائـج وعـــدم معرفتهم اسبابها وعللها الحقيقية ، كانوا يبحثون عن تفسير هـذه الظاهرة الجديدة في الطبائع البشرية ، بدلا من البحث عنه في الظروف التي ولدت طابعه .

لذلك فان الابداعات الاولى التـي ظهرت بهـا طريقة الخلق الجديدة كانت في

(١) ك. ماركس ـ ف. انجلز . المؤلفات ـ غوسبو ليستيزدات ـ موسكو ـ ١٩٦١ ـ الجــزء ٢١ ـ ص ٣٠٦ (الطبعة الروسية) .

الواقع دراسات مبتكرة تتميز بصفات وطبائع مطلقة ومتفردة ، او علـى الاقل جديدة بصورة مدهشة . ان المزيج المعقد المتعدد العناصر ، مـــن الافكار والصور السحرية الصوفية الغامضة ، والفلسفية ، التي كانت يتصف بهـا عمل « هنري اوفيردنجن » لنوفاليس ، الذي تحيي فيه زهرة الرومانسية ، الزرقاوية ، عالما عجيبا ، سحريا ، محفوفا بالاسرار ، بحيث تبرز من هذه الرواية ملامـــح تجعلها ، بشكل مباشر ذات وشائج صلة برواية **« رينيه »** لشاتوبريان ، و ب **« اوبرمان »** اسينانكور ، و **« يلهلم لوويل »** من تأليف يتيك ، و « رسام سالزبوغ » لنوديــــه ، و « أدولف » لبنجمان (بنيامين) كونستان . ان السخرية ، والكآبة ، وانغلاق الروح ، والتركيز على أفكار شخصية ، وحساسية شديدة جدا وغير اعتادية كانت تميز بدرجات مختلفة جايـــع ابطال الابداعات الرومانسية الاولى ، التي كانت ، من حيث شدة ما تعبر عنه من آلام واحزان ، والطابع الدرامي الفاجع لمفهومها عن العالم كانت تسبق بكثير ـ في المضمار المذكور ـ ابطال ادب ما قبل الثورة ، الذين كانوا يبـــدو أنهم ، بالمقارنة مـــع الابطال الرومانسيين الجدد ، يجسدون الصحة النفسية والروحية في أوج تفتحها وازدهارها.

لقد كانت طبائع أبطال اوليات الروايات الرومانسية تبدو متحررة من أيــة صلة بالوسط الذي تعمل فيه ، وانها تضع في المرتبة الاولـى الصفات الجديـدة للنفسية الاجتماعية ، هذه المزايا المشروطة بوضع تاريخي معقد وهائج مضطرب . ان ابرز مـا يميز البطل الرومنطيقي العزلة . فالجو الرهيب في القصر القديـم حيث يقضي رينيه طفولته، والمناظر الطبيعية المشبعة كآبة وحزنا ، مناظر مرتفعات اسكوتلندة، والطبيعة الايطالية التي تنهار تحت حرارة الشمس اللاهبة ، وعواصف الاوقيانوس ، الصمت الغادر للغابات البكر في أميركا الشمالية ليست الا لمصاحبة الحالـــة النفسية لبطـل شاتوبريان ، كما ترافق مناظر الالب الصارمة الموحشة أفكار أوبرمان ومشاعره . ان حياة الطبيعة المهيبة ، لم تنطبع في روح رينيه على نحو ما انعكست بـه بكل بطئها في قسمات الوجه الخلقي والروحي لنتانايل بامبو الملقب ب **« الجورب الجلدي »** الـذي يحس بانه يشكل جزءا من الطبيعة سواء بسواء كالانهـــار ومتفرعاتها ، او البحيرات المتلألئة التي تحيط بها الغابات ، التي تحميها ، في اميركا حيث قضى حياته . ولكــن شخصية « بامبو » يعود الفضل في تصويرها الى القلم الواقعي الذي يحمله فينيمور كوبــر .

لم تكن حياة وعادات القبيلة الهندية التي لاذ بها « رينيه » في ختام رحلاتــه ، ولا الحب الخاضع الذي كانت تحمله له الفتاة الهندية ، أو اي شيء آخر يستطيع ان يؤثر في روحه . وليس هذا لانها قاسية كالمعدن ، بل لانها ، بكل بساطة ، عاجزة عن الاتحاد بالعالم ، ولا تفهم كيف تتم العلاقات الاجتماعية . فبين مشاعر وافكار بطـل الفترة الاولى الرومانسية ومنتصفها ، يقوم حاجز ناشيء عن الانطواء على الذات ، على

هذا الانكماش ـ او التركز على الأنا ، على الذات الشخصية التي تجابه العالم ، والتي يعاديها العالم . فليس لدى رينيه نظرة متشائمة الى العالم وحسب ، بل كان يتمنى ويريد ان تكون روحه تكثيفا للكائن . ان النزعة الذاتية والفردية يسيران جنبا الى جنب ، حتى الاعجاب بالذات ، جاعلا من نفسه ، بذلك ، سلفا بعيدا عن مانفرد بايرون ، التي تعجز حياته عن تلبية متطلباته الفكرية والروحية .

واذا كانت الرومانسية تعكس في شخصية رينيه سمة جديدة من سمات العصر ، وهي الانطواء على الذات ، فان رواية ((**ادولف**)) كانت تدرك النتائج الاجتماعية ـ النفسانية لتحويل المجتمع الى مجموعة من الذرات المتدافعة بصورة متبادلة ، نتيجة للانقسام الكبير الذي اخترق الوعي البشري . ان تأثير الوسط على افكار الابطال في رواية كونستان وكذلك في رواية شاتوبريان هو تأثير معطى وحسب بمثابة مسلّمة غير مبرهن عليها . ان بنجمان كونستان بروايته في « ادولف » ، حيث نلمح معرفة عميقة بجميع خبايا القلب البشري ، كيف ان « هذه الريبة التي تتلو ثقة كانت كاملة تماما ، والتي لاضطرارها ـ اي الريبة ـ لمهاجمة الكائن خلافا عن سائر العالم ، تعود فتمتد لتشمل هذا العالم بأسره (١) » . وكان كونستان ينفذ بعين الفنان ، في ذلك ، الى ظاهرة معقدة ، تتجاوز على نطاق واسع اطار النزاع الحميم الذي نشهده في الرواية الغرامية . الا أن كاتب « أدولف » ، بتصويره انفصال قلبين ، والشقاق المأساوي بين العاشقين اللذين لا يستطيعان لا البقاء معا ولا الانفصال ، لم يكن يقوم بسوى دراسة التطورات التي تصيب مشاعر بطليه ، وذلك لانه كان يفترض ان الظروف لا شأن لها الا قليلا جدا ، وأن طبع الشخص هو كل شيء » (٢) . في هذه الناحية كان كونستان ينفصل عن الواقعيين الذين كانوا يجهدون ليعرفوا بشكل اعمق واوسع الظروف والطبائع ، ورؤية وحدة هذه الظروف والطبائع بابراز تفاعلها المتبادل وترابطها وايضاح بداهتهما . ولكن على الرغم من فقر الخلفية والاساس الاجتماعيين لرواية « ادولف » ، فانها ، بمواصلتها تقاليد النثر النفساني لاواخر القرن الثامن عشر ، كانت تعد النزعة النفسانية للنثر الواقعي .

ان كونستان ، بتصويره عواقب انعزال الناس ، لم يكن يدرس ، بصفته رومانسيا حقا ، الجذور الاجتماعية للظاهرة ، حاسبا ان اسباب العزلة قائمة في الخصائص الخلقية والمعنوية للطبيعة البشرية . لذلك كان يعتبر ان العزلة يمكن استبعادها في المستقبل بالتربية الخلقية والمعنوية للبشر ، وقد جادل في كتابه ((**عن الدين**)) مفاهيم النفعيين وممثلي عهد **الانوار** (وهيلفيسيوس منهم ، بخاصة) الذين كانوا يفسرون سلوك الانسان بالفائدة او المنفعة المقصودة ، العقلانية . وباعتبار بنجمان

---

(١) **بنجمان كونستان ، ((أدولف)) باريس ـ منشورات جورج كريه Crés وشركاه ، ١٨٥٣ ، ص١٤**

(٢) **المرجع ذاته ـ ص ٢٤٢ .**

كونستان ان المثل الاعلى للمجتمع المؤسس على هذه المبادىء لا يمكن ان يكــون سوى الانتاج الصناعي أو « ... جماعات النحل الحسنة التنظيم » . وكان كونستان يعتقد ان مثل هذا المجتمع لا يمكن ان يكون مستقرا وطيد الاركان ، نظرا لان تنفيذ مبادىء الربح أو المنفعة المقصودة العقلانية تؤدي الى كون تأثيرها الطبيعي هو أن يصبح كل فرد هو مركز ذاته . والحال ، فحين يكون كل شخص مركز ذاته ، يكــون جميع الناس منعزلا احدهم عن الآخر (١) » . ولكن كما لاحظ ستندال عــن حق : « فان اكثرية الفرنسيين يحسبون ان هذه الفلسفة تؤكدها تمام التأكيد التجربة اليومية » . ولــم يكن هجوم كونستان الجدالي الا برهانا واضحا عــلى اتساع النزعــة « الذريــة الاجتماعية » .

ولدى تصوير كونستان عواقب عزلة الناس ، فانــه ، بصفته رومنطيقيا حقا ، لم يكن يدرس الجذور الاجتماعية للظاهرة ، اعتقادا منه بأن أسباب العزلة موجودة في الخصائص الخلقية للطبيعة البشرية . لذلك كان يعتبر ان العزلة يمكن استبعادها من الحياة بواسطة التربية الخلقية للبشر وقد جادل في كتابه **« عن الدين »** المفاهيم النفعية كما ناقش « مفكري عصر الانوار » (وهيليفسيوس منهم ، بخاصة) الذيــن كانــوا يفسرون سلوك الايسان بالكسب أو بالمنفعة المتقصّدة . وكونستان ، باعتباره ان المثل الاعلى للمجتمع المؤسس على هذه المبادىء لا يمكن ان يكون سوى الانتاج الصناعي او « ... مجتمعات النحل الحسنة ، التركيب » ، كــان يعتقد ان مثــل هذا المجتمع ، ليس بوسعه ان يكون مستقرا ذلك لان تحقيق مبادىء فلسفــة الكسب او المصلحة المقصودة بعد انعام فكر انما تؤدي الى « تأثير طبيعي وهو ان تجعل مــن كــل فرد ان يكون هو ، هو مركز ذاته ، ولكن حين يكــون الامر كذلــك فــان الجميــع يغــدون معزولين » (٢) .

لكن الامر يصح على نحو ما لاحظه ستاندال بحق هو ان « اكثر الفرنسيين يرون ان هذه الفلسفة تؤكد صحتها تماما التجربة اليومية » وبالتالي فــان لهجــة كونستان الاقتحامية في الجدال لم يكن من شأنها سوى تقديم أدلة مقنعة وامثلــة توضح اتساع نطاق النزعة « الذرية » الاجتماعية .

وواضح ان جميع أشكال الوعي والايديولوجية قــد تأثرت بعملية التطور تلك . فان فيخته لدى بناء مذهبه الفلسفي قد انطلق من مبدأ الـ **أنا** الفاعلــة المطلقــة التــي تحدث نشاطها أو تحققه في « أنا » تجريبية ، اي في الــذات او الانسان المفرد التــي

(١) بنجمان كونستان ـ « عن الدين ، من حيث اصله ومنشاه ، واشكالــه وتطوراته » بروكسيل ، ١٨٢٨ ، الجزء الاول ، ص ص ١٩ ، ٢٠ .

(٢) ب. كونستان : في كتابه « عن الدين ، الخ » روكسل ، ١٨٢٤ الجزء الاول الصفحتان ١٩ ـ ٢٠ رقم الصفحتين بالارقام الرومانية : XIX ـ XX

تتعارض أناه مع اللاأنا التجريبية ، مع العالم القائم خارج التجربة الذاتية .

وقد يبدو هنا ان فيختة يقصر مفهوم الـ انا المطلقة ، بصفتها قوة فاعلة ، خلاقة، او بكونها مبدأ اعلى ، اقول يبدو انه يقصر ذلك المفهوم على التجربة ويحصرها في نطاق الفرد وحسب ، وفعلا ، كان فيخته يجعل شيئا مطلقا من تجربة الانسان المفرد الذي يحس بانه ذرة من الكون ، كما كان شأن الفيلسوف بالنسبة الى ادراكه الحسي للعالم الذاتي الذي يمتد ليشمل مجمل العالم ، وبذلك يجهد صاحب « خطاب الى الامة الالمانية » لتكبير نطاقه الذري بحيث يستوعب أبعاد الكون .

اما « بطل بايرون » ، ذلك الرافض الغاضب المفعم كبرياء والذي يكافح ضد الجميع باسم حقه الفردي ، محاطا اي « بطل بايرون » بهالة من الاسرار والغموض يضاف اليهما عداء الناس المحيطين به ، وذلك الذي يدوس بقدميه القوانين والمعايير الخلقية التي يعتبرها اختيارية بالنسبة اليه ، لكنها الزامية لجمهرة البشر الباقين ، لسواد الناس ، فيركز في شخصيته سمات الوعي الناشئة عن تفرق البشر المتزايد فان « جيلو ورولارا »شخصيتان تتصفان بالقوة والصلابة ، تدخلان في صراع ضد المجتمع لكن كفاحهما فردي الطابع وهو بذلك يبرز الاختلاف بين هذا النمط من الابطال ، بصفته حاملا لخصائص اجتماعية نفسانية جديدة من الوعي الاجتماعي وبين شخصيات من المتمردين الذين أبدعهم الجيل الادبي السابق الذي تكون اثناء تطور العملية الثورية المتوجة بالثورة الفرنسية . فاذا كان الشيء الاساسي الجوهري في معتقد « بروميثوس » الذي كان يقاتل الآلهة حبا بالبشرية وعطفا عليها ، والذي اعتمده « غوته » وسيلة فنية للتغني بتعطش الانسان الى الحرية هذا التعطش الطبيعي والذي يرقى الى عصور لا تحدها الذاكرة ، بحيث يقدم البطل الاغريقي حياته قربانا لذلك الحب والكفاح ، فان « ابطال بايرون » يضعون فوق كل شيء ارادتهم الخاصة ورغباتهم الذاتية . وكان « كاليب وليامز » ، بطل الكاتب « غودوين » ، ما قبل ـ الرومانطيقي ، ينكر بعزلته المجتمع الجشع الذي يتخبط بدناءة وسط الموبقات واعمال الظلم التي يمارسها ، فيعارضها الكاتب بابراز مصالح الفئات المضطهدة من سواد الناس وعامتهم . وبانتقاد « غودوين » نظام العلاقات المؤسس على الملكية ، وانكاره هذا النظام فانه كان يقترب من الافكار التي كان يطرحها الاشتراكيون الطوباويون ويوضحونها ، كان « ابطال بايرون» الرومانسيون يتواجدون ويتحركون خارج المجتمع وفي ما وراء هذا المجتمع ، فلا يجابهونه الا بصفتهم اشخاصا افرادا . فهم في هذا شأن بعض شخصيات « شارل نوديه » وكلهم متمردون دون أهداف واضحة انهم اقوياء ولا شك لكنهم يحولون قوتهم وهم في عزلتهم الى حلم بسعادة البشر ويتوصلون عند خاتمة تأملاتهم في مسيرة التاريخ الى الاستنتاج التالي : « ... ان المساواة التي هي هدف امنياتنا كلها وثوراتنا جميعها ، ليست ممكنة فعلا الا في حالتين من حالات

الانسان : العبودية والموت » (١) ذلك ما قاله « شارل نوديبه » على لسان بطله **« جان سبوغار »** ، في القصة التي تحمل هذا العنوان ، هذه النزعة التشاؤمية تنبع من التجربة المباشرة وتؤكدها ممارسة الحياة . ونظرا لان التحول الاجتماعي في الفترة التي تلت الثورة لم تعد على الانسان بأي خير ولم تملأ ايامه بالسعادة ، وبما ان المجتمع ، الذي كانت قد بدأت تعمل فيه بقدرة جبارة بقدر ما هي عديمة الرحمة ، لا مرّد لها ومتنامية باستمرار ، قوانين المزاحمة الراسمالية ، أقول : بما ان ذلك المجتمع كان يجابه الانسان بصفته ميدانا معاديا له ، فكان من الطبيعي تماما ان تطرح امام الرومانسية مسألة المحتوى الموضوعي للتقدم التاريخي واتجاه هذا التقدم . لم تكن الرومانسية تكتفي بأن تعبّر عن التغيرات التي حدثت في الوعي الاجتماعي بعد الثورة . بل انها باحساسها بحركية الحياة وطبيعتها المتغيرة ، وتعبيرها الجديد عن ذلك دون اغفال تصوير تغير المشاعر الانسانية تبعا لم يحدث في العالم من تغيرات ، بل ان هذه النزعة الادبية الجديدة بتحديدها آفاق التقدم الاجتماعي واعمالها الفكر في هذا الميدان قد آل بها الامر على نحو حتمي ، الى التاريخ ، بحيث أخذت تستمد منه براهينها وتجهد لمعرفة الماضي تنبؤا بالمستقبل .

ان الرجعية الاقطاعية التي حاولت ان تكبح وان توقف حركة المجتمع السائر في طريق التطور البرجوازي قد افرزت منظريها وفلاسفتها الذين جعلوا يبحثون في ماض قريب ، ذي حكم مطلق ، عن نموذج يخدم الاقطاعية في مقبل الايام. ف « أدموند بورك » صاحب كتاب « تأملات في الثورة الفرنسية » يجابه الواقع البرجوازي بلوحة غنائية خيالية صافية الاديم يزعم أنها تمثل العالم الاقطاعي الذي يرى فيه الكاتب تجسيدا للنظام وللتناسق الاجتماعي . ان « بونالد » ، و « جوزيف دي ميستر » ، و « ڤاف هالر » ، المؤرخ السويسري ، مؤلف كتاب « احياء العلم السياسي » قد حددوا بدقة مجموعة الافكار التي يستند اليها أركان الرجعية الكثر . فان أكثرهم نشاطا ودئبا ، وهو « جوزيف دي ميستر » قد تصدى في غضب شديد لمقارعة الفلسفة المادية ، والمفاهيم الاجتماعية السياسية برجال « عصر الانوار » ، وهاجم « روسو » بعنف وذلك كله نجده في كتابات « دي ميستر » المفعمة بحقد ارستقراطي اسود على الشعب ، والثورة ، والتقدم ، والحرية ، نخص بالذكر من هذه الكتابات : « رسالة عن البابا ، ودراسة عن فلسفة باكون »، و« امسيات سنت ـ بطرسبورج » . ولا نجد بين المفكرين من تجاسر على مثل هذا الهجوم الذي شنه « دي ميستر » سوى « نيتشه » في كتاباته المسعورة ضد « روسو » . لقد كان « ميستر » يجابه التحويل الثوري للمؤسسات الاجتماعية ، وسيادة الشعب ، بمبدأ الحكم الملكي المطلق ، الحائز على رضى الدين والكنيسة الكاثوليكية وبركتهما ، واجلالهما . وقد وصل الحد

(١) شارل نودييه : « جان سبوغار » ، باريس ، ص ١٤٠ .

ب « جوزيف دي ميستر » ، في كيله المديح لحكم قوي قادر على كبح الشعب بشدة ، الى تمجيده نظام محاكم التفتيش بصفته مؤسسة سياسية ــ دينية ترعى روح المواطنين وسلوكهم الاجتماعي مع مراقبتهما ، بل الى حد اعلان شرعية العنف أساسا للنظام المدني ، والجلاد سندا حقيقيا للدولة ، وانسانا جديرا بالاعجاب . ولكن اذا كانت تخريجات النظرية الرجعية او الدفاع الدوغمائي المتحجر عن النظام الملكي على نحو ما فعل بونالد يشهدان باحتدام الاهواء السياسية ويلبيان مطالب الرجعية الاقطاعية ، فانهما لن يكونا يستجيبان البتة بروح العصر ، وذلك لانهما كانا غيبيين ، ميتافيزيقيين . اذ لم يكن لدى التاريخ حين اذ اية رغبة في العودة الى الوراء وكانت مسيرته الحتمية التي لا مرد لها تحسها جميع فئات الوعي الاجتماعي . وحتى الرومانسيون المحافظون ــ وهذه احدى مفارقات الحياة الفكرية في مطلع القرن التاسع عشر هذا ــ ، الذين كانوا يرفضون الواقع الجديد ما قبل الثوري ، ونظام العلاقات الراسمالية التي كانت قد تكونت ، يلجأون الى التاريخ ، لدى مجادلتهم ممثلي الايديولوجية البرجوازية ، وهم بمقارنتهم بين الماضي والحاضر كانوا يعززون ولو بشكل غير مباشر فكرة التطور .

وهكذا نجد أن انجلز يبدي ملاحظة ، في رسالته الى « مهرينغ » حيث يتحدث عن المفاهيم الاجتماعية الخاصة بأحد ممثلي « المدرسة التاريخية » (١) مبديا ملاحظة تصف الخصائص المميزة للمفاهيم التاريخية عند الرومانسيين المحافظين : « لكن المدهشة جدا في الامر هو ان التطبيق الصحيح للتاريخ ، عندهم ، يظهر في **صيغته المجردة** ، في حين أنهم الاكثر تشويها للتاريخ ، نظريا وممارسة ، على حد سواء (٢) » .

ان « شاتوبريان » قد وضع شخصية « رينيه » بقوة مُجلدرا لها في روايته « قوم الناتشيه » ، حيث يصف حياة الهنود في اميركا الشمالية ، في حين انه قد جهد في مؤلفه « الشهداء » ، وهو ملحمة رومنسية تكاد تكون لا متناهية ، لابداع لوحة تشمل عالم المسيحيين الاوائل ، وما لاقوا من مآس في سبيل معتقدهم ، كما صور الكاتب الفرنسي في روايته هذه ، وغيرها ، اصطدام الرومان بالجحافل البربرية ، وقد ادرج في قصته الرفيعة البيان ، لوحات تضج بالحياة ، واصفا ما طرأ على عادات العالم القديم وتقاليده ، من تغير بتأثير ثقافة جديدة ، هي الثقافة الفرنسية ، التي ستغدو بديلا عن الثقافة السابقة ، وتحل محلها . ان قصص « الشهداء » التي كتبت تمجيدا للكاثوليكية ، دعامة النظام القديم ، هي عمل رائع لا بسبب طابعها التبشيري

---

(١) وهي مدرسة أسسها الاقتصاديون الالمان (ويلهلم روشر ، وبرونو هيلدبراند وكارل كوايس خلال الاعوام ــ ١٨٤٠ ــ ١٨٦٠) (ملاحظة من المترجم)

(٢) ك. ماركس ف . انجلز ، المؤلفات « غوسبوليتدزات » ، موسكو ، ١٩٥٥ ، الجزء الثاني ، ص ــ ١٣٦ (الطبعة الروسية) .

السياسي ، بل بما حققه هذا العمل بادخاله فكرة التطور ، الـى ميدان الجمالية ، بحيث ولج ميدان التاريخ الذي غدا بدوره في رواية الكاتب الفرنسي موضوعا وهدفا جماليين .

في أعمال الرومانسيين المحافظين الالمان ، كـان التاريـخ يصبح هـو أيضا ، موضوعا للدراسة والتصوير الفني . فكان الرومانسيون الالمان بتلبيتهم متطلبات نضال التحرر الوطني ، يولون انتباها فائقا جدا لاعمال الابداع الشعبي ويعتبرون الفولكلور أجمل تعبير عن الروح الوطنية والقومية . فان قصة : « البـوق العجيب » ، بقلـم « أرنيم وبرينتانـو » ، وحكايـات الاخويـن « غريـم » ، هـي الشهادة علـى مـا كانت توليه الرومانسية من اهتمام عيمق بالفولكلور . لقد حلّ عند الرومانسيين محل الاهتمام ، بموضوعات مستمدة من ، العصر القديم ، الاغريقـي والروماني ، شغف بالفن القوطي ، والباروكي ، وبأدب النهضة ، وفي المحـل الاول بأعمـال شكسبير . وهكذا فان دراسة الرومانسيين ، للفولكلور ، كان يسير جنبا الى جنب ، مع دراسة العادات والتقاليد ، ونوع حياة مختلف العصور ، التي انعكست صورها في الحكايات والاساطير الشعبية .

وكان كتّاب الحركة الرومنطيقية ، يبدعون في اداء الرونـق التاريخي للازمنـة الغابرة ، كما نرى مثلا ذلك في كتابتهم عن المانيا ، بعد حركة **الاصلاح** ، مما نجده في رواية **ارنيم** « حرس التاج » او في الوصف الذي قدمه « هوفمان » في صيغة مثالية، لحياة حرفيّي المانيا القديمة ، بيد ان اهتمام أصحاب تلك النزعة ، الالمان بالتاريخ ، كان ايضا ذا طابع تجريبي ، اي ، محدود ، فكريا وفنيّـا . ان الرومانسيين ، فـي تأكيدهم بالحاح ، على الفرق بين الماضي والحاضر ، وعلى التغيرات التـي تحدث فـي سياق التاريخ ، لم يكونوا يعرفون طبعا ، المسبّبات التي تحكم حركته ، لذلـك كانوا يتصورون الماضي والحاضر ، بروح صوفيّة ، تعطي صورة تقريبية ، أي غير واقعية ، عن المنازعات الاجتماعية في عصرهم فكان لانتقادهم ، الرأسمالية، طابع اخلاقي بحت: فهم بادانتهم صفات الوعي البرجوازي الانانية ، كانوا يصبّون لعناتهم بشكـل عاطفي مؤثر ، على قوة فعالية الذهب ، وتأثيره المفسد للروح الانسانية . وباحساسهم بعداء الواقع الراسمالي الآخذ بترسيخ ركائزه ، هذا العداء الموجه للانسان ، كانوا ينسبون لقوى ذلك الواقع الفعالة ، طبيعة شيطانية ، غافلين بذلـك عـن أن القـوة المناهضة للانسان ، والتي كانت تبدو لهم ، من الخوارق ، فضلا عن شيطانيتها ، لم تكن فـي الواقع سوى « ... المجتمع البرجوازي ، مجتمع الصناعـة والمزاحمـة الشاملة ، والمصالح الخاصة التي تسعى دون ضابط ، ولا كابح ، لتحقيق اغراضها ، انه مجتمع الفوضى ، والنزعة الفردية ، في حياة الطبيعة والواقع والفكر ... » (1) .

(1) ك. ماركس : « المؤلفات الفلسفية » ، باريس (مكتبة شليخر القديمة) (الناشر الفرد كوست) ج٢ ، ص ٢١٨ — ٢١٩ .

كان الانتقاد الواقعي للتناقضات الاجتماعية ، يبدو للرومانسيين الالمان انتقادا غير واقعي ، فكان ذلك يؤدي بهم ، لدى تصور التاريخ المعاصر ، **بشكله الملموس** ، الى تشويه ذلك التاريخ . فأبطالهم الحالمون كانوا يدركون الواقع ادراكا حسيا ، في ضوء منظورين : في شكل خيالي اعجوبي سحري ، هذا من جهة ، وفي مظهر مبتذل يومي ، من جهة اخرى ، فكان الموظفون المتصفون بقصر بالتحذلق وقصر النظر ، والعائشون في الولايات الالمانية البيروقراطية الصغيرة ، يتحولون بشكل عجيب ، فيصبحون في جو آخر هو جو النزعة الحسية المشددة الرومانسية ، سادة يتحلون بنوايا حسنة ، ويحكمون قوى الطبيعة ، العفوية . فكان البطل المشحون برغبة مضطرمة في الاغتناء ، يبيع قلبه الحي المنفتح النابض ، بعواطف الوجدان ونبل الالم والعذاب ، يبيعه الى أحد الابالسة ، متلقيا عوضا عنه قلبا اجمد حسًا من الحجر . كما ان الجثة المنبعثة من قبرها ، كانت تلتحق بالعمل في مصنع او متجر ، مدخرا في قبره ما كان يكسبه من ذهب . كما أن الجزرة كانت تتحول بمعجزة الى قزم ، قوي الباس ، يملك قدرة العثور على الذهب ، والكنوز الدفينة، وهكذا كان يجتذب اعجاب علية القوم وعطفهم، ويقوم بدور مهم في العالم . ان كل هذه التصورات الخيالية العجائبية ، على ما فيها من نفحة ساخرة او شاعرية ،كان فعلها يقتصر على التعبير بشكل تقريبي ، عن عمليات التطور التي كانت تهز ، بعنف ، عالم ما قبل الثورة ، اضف الى ذلك ان النزعة الادبية هذه ، كانت شهادة بأن اغفال الواقع هو التربة الايديولوجية الصالحة ، لظهور أشكال فنية غير واقعية ، بما فيها الفن الرومانسي .

ان الرومانسية الالمانية ، الفاقدة الحوافز الثورية والتي ترعرعت وتطورت في جو من المصالحة الاجتماعية ، بين البرجوازية والرجعية الاقطاعية والتي لم تكن تتميز الا بصورة غير مباشرة ، تغيره أشكال الحياة الاجتماعية، لم تستطع ان تنفذ الى صميم الاسس المادية لحركة التاريخ ، تلك التي أدركتها بشكل اوضح بكثير الرومانسية الثورية .

في حين ان « بايرون » الذي كان عمله ، يبلور الحالة الذهنية ، ومفاهيم الديمقراطيين الاوروبيين المناضلين بطرائق ثورية ، ضد المحاولات التي كانت تقوم بها الرجعية او قف حركة الشعوب تحررا من مخلفات النظام الاقطاعي ، قد استطاع ، أي بايرون ، (حتى في قصائده التي يقتصر ابطالها على الاحتجاج الشخصي الفردي) ، استطاع أن يتطرق الى منازعات عصره الاجتماعية الواقعية التي كانت تعكس اصطدام المصالح ، وهو اصطدام كان يسبب المجابهة بين الشعوب من جهة ، والاقطاعيين والحكومة الملتفة حول **الحلف المقدس** .

ولدى تحليل نسبة القوى الاجتماعية اثناء الحروب النابليونية استطاع بايرون ان يدرك طبيعة العملية التاريخية ، عالما اكثر فاكثر بأن الجماهير الشعبية التي كانت

تتحمل كل عبء التقدم كما يظهر هي القوة المحركة للتاريخ . لقد نجح بايرون منذ ملحمته « أسفار تشايلد هارولد » في التقاط الطابع التناحري للعلاقات الاجتماعية وتأكيده على التباين بين مصالح الشعب الاجتماعية ، مصالح الجانب الاشد فقرا والاكثر تعرضا للاضطهاد في المجتمع ، وبين مصالح الحكام اللامبالين بحاجات الشعب الحقيقية وآلامه . ان امثال هذه الومضات الخاطفة المزوجة باحتجاج سياسي ضد الاستعباد القومي للشعوب ، وبالنضال في سبيل حرية الانسان المسحوق بالرجعية والمدمجة كذلك بانكار غاضب للحكم السلطوي ، كل ذلك كان يوسع المضمون الاجتماعي لشعر بايرون مما دفعه حتما الى الاقرار بالمقومات التاريخية لحركة التطور ممهدا بذلك انتقالها الى المفاهيم الواقعية . وكان هذا المنعطف قد غدا صعبا بفعل افكار اليأس ونزعة التشاؤم الشمولية النابعة من الطابع الفردي لتمرد **بايرون** ، ومما كان لديه من وعي ، بأن قوى الشخص المنعزل عن المجتمع غير كافية لتغيير هذا المجتمع . وحين كتب الشاعر « شيلي » في قصيدته الحوارية « جوليان ومدالو » : « وانا (أليس من الحكمة دائما استخلاص افضل ما في الشر من تجربة مضيئة ؟) كنت أدحض السقوط بحجة في الذهن . لكن الكبرياء كانت تضفي دائما على رفيقي ذاك أشد مظاهر الاشياء حلكة » (١) .

فقد كان يحدد بصورة صحيحة جدا الفاصلة بين مفاهيمه ، وآراء **بايرون** الاجتماعية ، فاذا كان المستقبل في نظر « شيلي » يضيع طي الظلمات ، واذا كان قد بلغ به الامر في قصيدتيه « العتمة » أو « السماء والارض » الى فكرة عبثية آلام البشرية ونضالاتها في سبيل الحرية ، فذلك لان هذه الافكار اليائسة كانت تغتذي من حالات ضعف الحركات الثورية في مطلع القرن التاسع عشر . ولم يكن رجال حركة الفحامين (الكاربوناري) الايطاليون والفرنسيون ، وأعضاء حركة (توجينباند الالمان) ، والنبلاء الروس الذين قاموا يناهضون الحكم الفردي الاستبدادي ، يتصورون الثورة بصفتها انتفاضة شعبية جماهيرية بل كانوا يحسبون ان التغيير الثوري الجذري وتصفية الحكم المطلق هما نتيجة نشاط جمعيات سرية ، وهو وهم عميق الجذور ، كان ضحيته ايضا ثوريو الجيل التالي أمثال (مازيني ، وبلانكي وصحبه ، واعضاء الجمعية السرية الروسية « نارودنايا فوليا ») . ان النضال الذي خاضه القائلون بالنشاط التآمري ضد الحكومات ، قد أسقط ضحايا لا عدّ لها ولم يعط الا نتائج هزيلة ، وذلك لان هذا النضال لم يكن يستقطب الجماهير الشعبية التي هي وحدها القوة القادرة على تغيير النظام الرجعي القائم .

ولقد شهد **بايرون** اكثر من مرة الهزائم الفاجعة للثوريين الاوربيين فترك مرأى هذه الاخفاقات الاليمة ، آثار ندوب عميقة في وجدانه . وكان **بايرون** ، شأن جميع

---

(١) شيلي : « الآثار الشعرية » ، باريس ، ١٨٨٦ ، ص ٢٧٣ .

الرومانسيين ، الثوريين في ذلك العهد ، يرى ان النشاط الفردي للانسان هو المحرك الاساسي للتطور الاجتماعي . لكن **بايرون** مع اقراره بأن المجتمع البرجوازي غير قادر على تحقيق المطامح الاجتماعية للانسان في الحرية، وبقاء الشاعر في الاطار الذي حددته الطريقة الرومانسية ، لم يتمكن من تعيين الاسباب والظروف الموضوعية التي كان بوسعها الاسهام فعليا في التحقيق العملي لهذه المطامح . وكان يقبل ، نظرا لثوريته فكرة التطور والتغيير ، وفكرة تجدد التاريخ ، وقد عمل **بايرون** في خدمة هذه الفكرة بكل ما في مواهبه من قدرة ، مهيبا بالبشرية للتحرر من جميع اشكال الاستعباد القائمة . وفي الوقت ذاته ، لم يعد **بايرون** يعلق اي امل على المستقبل ، بل غدا يعتبر التاريخ عملية تطور ماساوية في الاساس ، وذلك لان ما كان ينتظر البشرية في خاتمة المطاف ، لم يكن هو مملكة الحرية ، بل عالم من الفوضى المطبقة والياس . ولم يكن باستطاعة **بايرون** الخروج من هذا المازق الايديولوجي ، الا بتجاوزه الطابع الرومانسي الفردي النزعة لشعره ، ولتحقيق ذلك كان عليه ان يبدأ بالعمل الذي كان قد اضطلع به واقعيو الماضي ، اي دراسة تاثير البيئة والظروف على الانسان ، ودراسة العوامل الموضوعية التي تحدد مصير الانسان ليس فقط بصفته فردا وانما بالاخص من حيث هو انسان منظور اليه في اطار المجتمع بمجمله . بهذا الدافع كتب الشاعر عملية الشعريين الطويلين « بيبو ، ودون جوان » ، كما كتب قصائده الانتقادية اللاذعة لواقع مجتمعه في عشرينات القرن التاسع عشر ، ومن هذه القصائد : « عصر البرونز » « بمثابة مثال » ، تلك الكتابات التي كانت تبعث في الادب الانكليزي التقاليد الواقعية، بعد فترة من خنقها . لم يكن « شيلي » يعرف هذا التناقض الايديولوجي ، وذلك لان شعره كان يستند الى قوى اجتماعية ، بخلاف ما كان يؤسس عليه **بايرون** . علما بأن هذا التناقض قد دشن النهج الذي قدر للفن الاشتراكي في القرن العشرين ان يتخذه اساسا له .

ان « شيلي » بعدم اقتصاره على اعتبار نفسه فنانا وحسب بل انه مصلح اجتماعي أيضا ، قد توصل نتيجة لتأملات في مجتمعه ، الى ان يفهم ايضا الطبيعة المتناقضة التناحرية لهذا المجتمع ، ومنذ ان ادرك ان مصادر هذه التناحرية قائمة في تفاوت الملكيات ، فقد ربط نهائيا عمله الشعري بمصالح الفئات الاجتماعية الاشد بؤسا والادنى مرتبة ، وجعل شعره يفصح عن الافكار الاجتماعية ، المولودة في احشاء حركة الجماهير المضطهدة . ان افكاره وشعره ، كانا يهدفان للبحث باستمرار عن « شروط الحياة الاجتماعية ، والخلقية ، والسياسية الافضل » من تلك التي كان يقدمها للانسان نظام العلاقات الراسمالية ، ان ما كان يدفع « شيلي » الى البحث عن مكان اجتماعي مجاوز لما هو خلقي ، وما يتعلق بالفلسفة الاجتماعية للمجتمع المؤسس على الملكية ، كان هو ذاته يدفع « روبيرت أوين » الى ان يُعنى باديء بدء بنشاط

اجتماعي مجدد جذريا في « نيولانارك » ثم الانتقال بحزم وتصميم الى الشيوعية، وهو موقف الطبقة العاملة البريطانية . ان التقدم الراسمالي المرتبط بالنمو المتزايد للانتاج الآلي ، الذي طبع بداية صراع البرجوازية البريطانية في سبيل السيطرة على العالم ، كان يتحقق على أساس استثمار لا رحمة فيه ، للشعب ، والبزوليتاريا ، واستعبادها اقتصاديا ، وضرب معنوياتها ، وهي سمات لاحظها « شيلي » مبكرا جدا . لذلك فان الموضوعات الانسانية النزعة التي تسري في شعره ، كانت ترتبط وثيقا بانتقاد المجتمع البرجوازي ، الى حد انكاره التام . فمنذ « اعلان الحقوق » وهو بيان نضالي حقا (منيفستو) يلاحظ عند « شيلي » بذور تفكير اشتراكي . وفي احدى قصائد صباه ، وهي بعنوان : « الملكة ماب » نتميز فكرة التطور مندرجة بوضوح في التاريخ الذي يعتبره الشاعر عملية التحرر الانساني من الرق بأنواعه ومن الآلام والنكبات والشقاء ، التي يفرضها عليه عالم الملكية الخاصة . وتصبح نزعة التفاؤل التاريخية ، الصفة المميزة الاساسية لشعر « شيلي » وتميزه بتحديد جلي عن الفن الرومانسي ، المعاصر له ، هذا الفن القائم على أساس مفهوم عن العالم ، متشائم جدا ، وهو لا يفوت « شيلي » أن يلاحظه على كل حال . يقول : « ... لقد كان أدب عصرنا هذا مشوبا بيأس النفوس التي أبدعته . فان الدراسات الغيبية (الميتافيزيقية) والابحاث في ميدان المسائل الخلقية والمعرفة السياسية لم تخرج عن كونها، محاولات لبعث الاوهام الميتة والسفسطات من نوع حماقات « مالتوس » ، على أمل رعاية جانب مضطهدي البشر ، ومخاطبتهم بلغة الانسانية والخلود ، بدلا من مقارعتهم بالسيف والدم . لقد كانت آثارنا الادبية والسياسية مدلهمة بنفس الكآبة الميتة وكان كذبا ونفاقا لكهنة يعتاشون من احراق عظام الموتى والاحياء . أما الآن فقد جعلت البشرية تخرج من سباتها الطويل . واعتقد اننا أحس بتغير بطيء تدريجي صامت (١) » .

لقد كان لتفاؤلية شيلي هدف ، وذلك لانها لم تكن تكتفي بانها وليدة أمل في تحرر ثوري للشعب ، بل كانت مؤسسة على يقين الشاعر : المقتنع بأن تطور الحياة خاضع لفعل القانون التاريخي .

فاذا كان الفن الرومانسي ، يتصف بنزعة ارادية ، ظاهرة تماما في شعر **بايرون،** واذا كانت روح البطل غير المنضبط ، تعتبر لدى الرومانسيين تعبيرا عن حريته الصميمة ، وعن استقلاله ، عن اي تاثير مجتمعي على روحه فان مثل هذا المفهوم كان غريبا عن شيلي الذي يستطيع ان يقول قول ليبنتس ، ان جوهر هذا المفهوم يتلخص في ما يليه : الناس يعرفون ميولهم ومطامحهم ، ومع ذلك يستمرون في جهل الاسباب الخارجية التي استثارتها .

---

(١) شيلي بيرسي بيشي ، الاعمال الشعرية الكاملة في ثلاثة مجلدات ، المجلد الاول لندن ١٨٧٨ ، ص ، ٢٧٣ — ٢٧٤ .

والشاعر شيلي باقراره بقدرة الضرورة ، قد حقق خطوة واسعة في استيعاب القوانين التي تحكم تطور الطبيعة والمجتمع . وقد توصل ، طبعا ، الى الاستنتاج بأن قوانين الضرورة تشمل عملية التطور التاريخية ، وبالتالي ، فان عمليات حلول أشكال اجتماعية محل اشكال ثانية ، تلك التي تطبع مجرى التاريخ ، ليست جائزة او محتملة الحدوث بل هي حتمية لا مردّ لها . لذلك لم تكن الثورة الفرنسية بتصفيتها النظام القديم انفجارا مباغتا ، غير منتظر ، للاهواء السياسية ، كما لم يكن تجاوزا الهيا عن أخطاء البشرية ، كما كان يدّعي ذلك ايديولوجيو الرجعية ، بل كانت الثورة الفرنسية على وجه التحديد ، مرحلة ، ضرورية من مراحل تطور البشرية ومسيرة التقدم . وهذا النظام الاجتماعي الذي نهض ، بدوره ، على انقاض الاقطاعية يتصف بالجور والجشع والعجز عن تلبية حاجات الشغيلة ومتطلباتهم ، لذلك لا بد ان يحلّ محله نظام آخر مؤسس على مباديء الحرية والعدالة . هذه الافكار تأخذ مجراها في قصيدة شيلي الطويلة « ثورة الاسلام » وتهيمن على شعره جاعلة منه بشيرا بالفن الاشتراكي. ان الانتقاد الضاري الذي يُخضع له شيلي المجتمع الراسمالي في رسائله الهجائية وأشعاره ، وفي كتابته الموجهة ضد الطغيان ، ذلك الانتقاد يتعزز بالتعبير عن حتمية الغاء العلاقات الاجتماعية القائمة ، وحتمية الحركة الدائبة التي تنقل تاريخ البشرية من الرق الى الحرية ، وهي فكرة وجدت صيغتها النهائية في المسرحية الغنائية « تحرر بروميثوس » وهي تشكل أثرا من أجمل آثار الادب العالمي .

في هذه الملحمة الشعرية المسرحية التحررية ، ينصهر مفهوم عن العالم مفعم فرحا ونداوة ، بتيار شعوري يحدده شيلي ذاته ، بصفته « رغبة ملؤها الوجد والشغف بتغيير العالم » فوسط الرذاذ الغائم والرياح الحاملة في احشائها العاصفة عبير الارض اللاهب يظهر عالم بكر ، تحلق فيه ، فوق الجبال العارية والسهول المتأرجحة المضاءة بألق الكواكب ، عربات تشدّها خيول مجنحة يقودها حوذيون مندهشو العيون ، هم رسل الضرورة . في هذا العالم الشغيف حيث تجتاز صفاء السماء سحب مشمسة ، وحورّيات البحر ، الالهات ، يدعى بعضهن آسية ، وبنطية الهة الطبيعة ـ وأيونا ، وعناصر الطبيعة المشخصة في كائنات بالغة الدهش ، تلك التي ترثي لحال بروميثوس الذي تنكّل به ربّات الجحيم ، ثم تستقبل تحرره بصيحات البهجة . في هذا العالم الفتي المتلألىء بالندى ، نجد « ديموقورجين » المجسد لقوة التغيير والثورة الخفية والحتمية ، مبدأ التطور والصيرورة ، مجردا من السمات الدقيقة المميزة للشكل الناجز ، ونشهد « ديموقورجين » يلقي في الظلمات الابدية ب « جوبيتر » هذا السيد الذي ، « لا يستطيع بعده اي كان ... الاحتفاظ بملكوت السماء » والكون المضيء كله ، والعناصر والارواح والالهات وبروميثوس ذاته هذا المصارع الذي لا انكسار له ، كلها تستقبل بحماسة ، الانتصار المُحرز على الطغيان .

وتغسل امواج المحيط سواحل القارات الموارة بالحياة ، والجزر الغارقة في الغبطة ، بحيث لا تعود تلك الامواج تصطدم في ارتحالاتها ، باليأس او باصوات الرق والطغيان المتمازجة ... » لقد بدات حياة جديدة بعد هزيمة رب الارباب جوبيتر ، في حين تأخذ روح الزمن الحاضر تتحدث عن التغيرات الخيرة التي حدثت على الارض « حيث امحت الطبقات وانصهر كل شيء في كائن واحد » وحيث ظهرت « الحكمة والرقة والعدالة » هذا النشيد الظافر لمجد الحرية والعدالة الاجتماعية ، الذي يتوج شعر شيلي كان هو ايضا لمجد تقدم البشرية نحو التناسق الاجتماعي .

ان فكرة التطور ، في مسرحية شيلي الشعرية المذكورة تتشكل في صيغة شعرية كاملة ، لكنها لم تجد في شعره تعبيرا ملموسا من الناحية التاريخية ، وهذا شيء طبيعي ، ذلك لان الدعائم الواقعية ، لحركة التطور التاريخية لم تكن قد ظهرت بعد بجلاء للشاعر ، شأنها في ذلك بالنسبة لمؤسس الاشتراكية الطوباوية الانكليزية « روبيرت اوين » الذي تكوّن وعيه أيام لم تكن المنازعات الطبقية للنظام الاجتماعي الجديد قد نمت نموها الكامل . وقد كتب انجلز يقول : « ان عدم نضج الانتاج الراسمالي ، ووضع الطبقات قد طابقه عدم نضج النظريات . وقد قدّر لحل القضايا الاجتماعية ، الذي كان لا يزال خبيئا في العلاقات الاجتماعية الجنينية أن ينبثق من الدماغ (١) » لقد كانت العوامل التي أشار اليها تشرط السمات الطوباوية لمفهوم العالم ، عند بيرسي بيسي شيلي ، وشعره .

ولم توضع الاسس الحقيقية لسياق التطور التاريخي في شكلها الجلي الا من قبل الفن الواقعي والفكر الاجتماعي ، المتجه نحو الدراسة التحليلية للواقع الجديد الناشيء بعد انتصار البرجوازية . ان الواقعية ، باستخدامها وسائل فنية جديدة متميزة عن وسائل واقعية القرن الثامن عشر، جعلت تدرس جدل العلاقات الاجتماعية في فترة ما قبل الثورة ، وكذلك الاسباب التي كانت تحدّد سير التاريخ ، وبالتالي سلوك البشر ونفسيتهم . ان الفن الرومانسي (والقصد هنا الموجة الاولى من الرومانسية الناشئة بفعل النزاع الذي جعل مصلحة الشعوب تجابه مصلحة الرجعية الاقطاعية) هذا الفن على كونه انطبع بالعديد من تناقضات الحياة الاجتماعية ، بعد الثورة البرجوازية ، وعبّر عنها ، لم يتمكن من انجاز هذه المهمة وذلك لان طبيعة الرومانسية ذاتها ، تتعارض وذلك .

لقد كانت جمالية الرومانسية ، حساسة جدا ازاء تغيرية التاريخ ، ونبضاته ، وفي انفصامها عن السنن التي أقامتها الكلاسيكية ، وعن الشكل السكوني للآثار الكلاسيكية ، وعن الشكل الموضوعي ، قد اتخذت راية لها الحرية الذاتية للتعبير ،

---

(١) ف. انجلز ، ضد دوهرنغ ، عن الترجمة الفرنسية المنشورات الاجتماعية ، باريس ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٦ ، ص ، ٢٩٧ .

معتبرة ان خيال الفنان المتشرد في حرية خارج جميع السنن والارشادات ، هو وحده القادر على التعبير عن دينامية الحياة . فالاعمال الرومانسية تتصف فعلا بمعالجة حرة لبنائية الاثر اتصافها بلمسات انتهاك لتوالي القص" (اشارة الـى سياقه في الزمن وتسلسل البناء) « ملاحظة من المعرب م. ع » كما تتصف بانتقاء لا ضابط له ، لزمان العمل ومكانه . والكاتب ماثل دائما في قصته وان بعض الآثار الرومانسية لا تقوم في الواقع ، الا على اساس **ما تمليه الذات** . ان المشاعر التـي يعبر عنهـا الشعـر الرومانسي متوترة باتجاه الغلو والمبالغة . ويتركز انتباه الفن الرومانسي علـى عالم الانسان الداخلي ، وهو يرى الى الحياة والتاريخ بصفتهما الميدان الذي تتشخص فيه الاهواء والمقاصد البشرية ، محددا بحركته هو ذاته المحتملة ، حركة الحياة . وقـد كتب « نوفالس » محددا جوهر الرومانسية كطريقة ابـداع قال : « ان اضفاء طابـع المطلق والشمولية الكونية على المعنى ، وتصنيف لحظة الزمن والموقف الفردي الـخ ، تشكل كلها جوهر ابداع رومانسي (١) . » وقال في موضع تال: « عناصر الرومانسية. ينبغي ان تنبثق الاشياء كأنغام قيثارة الطبيعة ، مسارعة الى التجسد بحريـة ، دون ان تنم عن الآلة الموسيقية التي اطلقتها (٢) » . وبعبارة ثانية ، فان عمليـات الترابط السببية ما بين ظواهر الحياة هي في نظر الرومانسية قليلة الاهمية ولكن مـا الذي تمطلقه الرومانسية ؟ ما هو الشيء الذي تكسبه المعنى الكلي ؟

لقد تحدث هيغل ، في كتابه « علم الجمال» ، عن شكل الفن الرومانسي (موسعا صفة الرومانسية دون وجه حق ، اذ هي نهج لـه حدود تاريخية بينـة ، في الاعصر الخالية) فعبّر عن شلة من الافكار التي تصف جوهره وصفا في غايـة السلامة . فقد لفت النظر ، بحق ، الى أن « النبرة الغنائية ترن" في كل ناحية ، حتـى في الملحمـة والدراما . وهي في آثار الفنون التصويرية تتجلى للحس كنفحة من الروح وكجو مـن العاطفة (٣) ... » . وقبل ذلك بقليل ، بيّن أن « الهدف الاساسي للفن الرومانسي ليس هو تصوير هذه الحيوية الحرة في هدوئها ، الذي لا حـد لـه ، وهذه النفحة الآلهية التي تبث الحياة في المادة . كلا ، بل هو يدير الظهر لذروة الجمال هذه (٤) » . وجاء بعد ذلك قوله أن الشخصيات الروائية حقا ، الشخصيات التـي « ترتفع لديها الذات الانسانية الى اعلى الدرجات ، انما هي شخصيات مستقلة ، موضوعة فقط في مواجهة نفسها وفي مواجهة خططها الخاصة ، التي تصورتها تلقائيـا ، والتـي تواصل تنفيذها ، وعاقبتها الحاسمة هي العشق (٥) » .

(١) **النظرية الادبية للرومانسية الالمانية ، ص ١٢٢ .**

(٢) **المرجع ذاته ، ص ، ١٣٤ .**

(٣) **ج. و. ف. هيغل : « دروس في علم الجمال » باريس ، ١٨٤٣ ، القسم الثاني ، ص ٣٨٧ .**

(٤) **المصدر المتقدم ، ص ٣٨٥ ــ ٣٨٦ .** (٥) **المصدر المتقدم ، ص ٧٢ .**

وعلى هذا فقد كانت الرومانسية ــ وتلك هي سمتها المميزة الاساسية بوصفها منهجا ابداعيا ــ تضخم الشخص ، او الفرد ، وتضفي على عالمه الداخلي طابعا كليا ، فتفصله بذلك عن العالم الموضوعي ، أو تخرجه منه . وبعكس ذلك كانت الواقعية تنظر الى الواقع ككل تتشارط ، في داخله ، الترابطات والعلاقات بالتبادل . واذا كان الواقعيون قد عمدوا الى ابراز جانب واحد من جوانب الحياة ، كما كان يفعل الفن الثوري ، فلأن هذا الجانب كان يعبر عن الاتجاه السائد في التطور الاجتماعي ، او الاتجاه الذي كان منتظرا أن يصبح هو المسيطر وأن يغطي بالتالي كافة الجوانب الاخرى من الحياة . اما الرومانسيون فقد كانوا يضفون طابعا شموليا مغاليا على ناحية واحدة من الواقع ، او من الوعي الانساني ، الذي لم يكن ينطوي ، في الغالب ، الا على معنى فردي بحت ، لا على معنى عام . من اجل ذلك كان « كونستان » يدرس الشخصية الروائية بكل « خلوصها » ، بالاستقلال عن الظروف التي خلقتها . وكان الرومانسيون الالمان ، امثال « كليست » ، يخضعون ضمائر ابطالهم لسلطان العواطف او الاهواء ، ويدرسونها بعد أن تكون قد تخلصت من كل ترابط مع العالم الخارجي . وكان « بايرون » يمنح ابطال أشعاره الروائية سمة مسيطرة . ومن أجل هذا لم تستطع الرومانسية أن تصل الى الوعي السياسي ، اللذي اتجهت اليه ، لانها لم تدرس ظروفه الموضوعية . ولم يكن في مقدور الروائيين ، وهم ينظرون في الحياة ، أو الواقع كميدان تطبيق ، وصراع بين الارادات الذاتية ، ان يحددوا المبادىء المتحكمة بحركة الرغائب الانسانية في تباينها .

وقد كتب ماركس، منتقدا الذاتية في الفكر الاجتماعي (الخاص بالرومانسية)، فقال : « ... ان صراعات الارادات والاعمال الفردية ، التي لا حصر لها ، توجد ، في المجال التاريخي ، حالة شبيهة كل الشبه بالحالة التي تسود في الطبيعة اللاواعية . فمرامي الاعمال مقصودة ، ولكن النتائج التي تتلو بالفعل هذه الاعمال ليست كذلك ، او اذا كانت تلوح ، في البداية ، وكأنها مرتبطة ، مع ذلك ، بالهدف المبتغى ، فان نتائجها في النهاية مختلفة تماما عن تلك التي أريد الوصول اليها. وهكذا تبدو الاحداث التاريخية ، بصفة عامة ، تحت سيطرة الصدفة كذلك . ولكن أنى بدت الصدفة تلعب لعبتها على السطح فهي خاضعة ، على الدوام ، للقوانين الداخلية المستورة ، والشيء المهم هو الكشف عن هذه القوانين فقط . (١) » . لقد كانت تلك مهمة معقدة ، اذ لا شيء يحتجب وراء نقاب وهمي كثيف كمفهوم محتوى الحركة التاريخية . ورغم ان التاريخ ليس ، حسب كلام ماركس ، سوى النشاط ، الذي يبذله الانسان ، لادراك غاياته ــ وهي معرفة وفهم القوانين الداخلية المحجوبة ، التي تجدد هذا النشاط وتحدد دوافعه ونتائجه النهائية ــ فقد كان تحرير هذه الغايات من عديد الاطباق

(١) ك. ماركس وف. انجلز : « المختارات » ، دار التقدم للنشر ، موسكو ١٩٦٧ ، ص ٦٤٥ .

الميتافيزيقية والانظار المغلوطة التي ترسبها ، عملا ضخما بالفعل لا يحسن اداءه غير الماركسية . وقد كان الفكر الاجتماعي السابق للماركسية ، والفن الواقعي الذي يدرس الحياة بكل طابعها الملموس ويشارك في المعارك الاجتماعية الدائرة آنذاك ، يهيئان هذا العمل الباذخ ، الذي يحدد للانسان سريرة عمله التاريخي ، ويلتفتان الى دراسة الواقع نفسه ، بغية الكشف عن طبيعة العلاقات الاجتماعية .

وقد كان الفكر النظري الاجتماعي ، باستيعابه واستبطانه للكائن الواقعي ، يرى التاريخ كمسيرة . فقد كتب هيغل في « فلسفة التاريخ » يقول : « اذا نظرنا الآن في التاريخ العالمي ، بصورة عامة ، تجلت أمام اعيننا لوحة مترامية الابعاد ترتسم فيها تبدلات وأفعال ، وتشكيلات من الشعوب المتنوعة الى ما لا نهاية ، والدول والافراد الذين يظهرون رعيلا بعد رعيل دون انقطاع » . واستطرد يقول : « ان الفكرة الاجمالية ، او المقولة التي تتجلى ، قبل كل شيء ، في هذا التبدل المتواصل للافراد والشعوب ، التي تعيش حقبة من الزمن ثم تختفي ، هي التغير بصفة عامة . وان القاء نظرة على الاطلال ، التي هي كل ما تبقى من الامجاد الغابرة ، ليحمل على النظر، عن كثب ، في هذا التغير من الوجهة السلبية ... ولكن التعيين الاقرب من التغير ، هو أن هذا التغير ، الذي هو الموت ، هو في الوقت نفسه ظهور حياة جديدة ، وان الموت يأتي من الحياة والحياة تأتي من الموت . (1) » ان هيغل ، بتناوله التاريخ من ناحية الصيرورة واعتباره حلول أشكال اجتماعية تولدت حديثا محل الاشكال القديمة كقانون ، كان ينفي ، بالفعل ، اي امكانية لتوقف التقدم ، ووقوف التطور التاريخي للمجتمع .

وكانت الايديولوجية البرجوازية الصرف ، التي تكونت في وقت جد مبكر ، ترفض رفضا تاما أعتبار التاريخ كمسيرة . فقد اكد ارثر شوبنهاور ، الاب الروحي للنزعة التشاؤمية البرجوازية ، في مؤلفه الرئيسي ، « العالم كارادة وتصوير » ، الذي يرجع تاريخ طبعته الاولى الى عام ١٨١٨ ، والذي اعتبر فيه ان التاريخ ليس سوى علم الافراد ، أكد أن « فلسفة التاريخ الحقيقية هي ادراك أن تغير الاحداث وتشوشها الذي لا حد له لا يظهران امام اعيننا ، باستمرار ، سوى جوهر ثابت واحد ، هو اليوم مثله بالامس ، وهكذا دواليك الى ما لا نهاية . فعلى فلسفة التاريخ اذن ان تعرف ما هو متماثل في احداث العصر القديم والحديث ، الشرقي والغربي ، وان ترى ، من خلال كل التنوع في الوضع والملابس والاخلاق ، نفس الانسانية الواحدة . ان هذا المبدأ الخاص بكل تغير ، وهو المبدأ الحاضر والمطابق لذاته ، يتالف من الصفات الاساسية لقلب الانسان وعقله ، وهي صفات كثير منها رديء وقليل

(1) G. Hegel Werhe Bd. 9 Philesophie der G eschichte. Berlin, 1840 . S. 90 .

جيد » (١) .

مثل هذه الافكار كانت ارهاصا لنظرية نيتشه عن « العودة الدائمة » ، وستصبح فيما بعد جزءا لا يتجزأ من الوجدا نالبرجوازي المعاصر المتميز بمعارضة التأريخية .

ومع هذا فان هيغل ، في تناوله للتاريخ من وجهة نظر الصيرورة المستمرة التي تملأها التناقضات الداخلية ، واستنادا الى معرفته بأحـداث الانحطاط والارتقاء ، ومراحل التقدم والتأخر ، كان يتصور التطور التاريخي كحركة منطقية بحت لا كحركة مادية . لقد كان يعترف بأن الايديولوجية ، وأسلوب التفكير ، والفلسفة والحقوق ، والدين والفن ، ونشاط الانسان التقني هي ، على الدوام ، ثمـرة لعصره ، ولعصره وحده ، بمعنى انها مشروطة بالجدة التاريخية لعصر معين . الا ان هيغل كـان يفسر هذه الجدة بواقع انها تعبر عن شتى مراحل تطور الروح والعقـل ، ولا تهتم بالمقدمات ولا بالشروط الموضوعية للتغيرات التاريخية وأسسها المادية والاجتماعية .

وكان على الفن الواقعي أن يعطي مضمونا واقعيا ماديا لهـذا المفهـوم الغامض والنظري للحركة التاريخية . وقد أدى هذه المهمة مستجيبا الـى متطلبـات العصر الروحية الاساسية . ولما كان الفن الواقعي ، الذي هو اداة لمعرفة الحياة ، قـد حلت مكانه ، في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، اتجاهات غير واقعية، فقد وجد نفسه مدفوعا في اتجاه التطور والتحسن . وقد استطاع أن يـدرك ويصور كثيرا من خصائص العلاقات الاجتماعية الجديدة ، التي برزت بعد انهيار الاقطاعية .

وقد ولدت الواقعية على نفس الارض التاريخية التي ولدت عليها الرومانسية ، وكانت امامها نفس المهمة الايديولوجية التي تولاها الفن الروائـي ، الا وهـي معرفـة توضيح المحتوى المادي للحركة التاريخية وتوضيح اتجاهها ، وفي هذا ما يفسر السمات التي تدني الرومانسية والواقعية من بعضهما ، ويفسر وجـود عناصر رومانسية فـي مؤلفات بوشكين وبلزاك ، وديكنز وغوغول وستندال ، هـذا اذا لم نذكـر الكتاب الواقعيين الذين هم أدنى مرتبة من هؤلاء . فقد كان بلزاك عـلى حق ، اثناء تفسيره لميزات الفن الواقعي الحق ، في « دراسته عن السيد بايل » ، حيث قال ان لديه ملكة « ادب الصور » ، اي الرومانسية ، و « أدب الافكار » ، كما كـان يسمي الواقعية ، التي قال عن ممثليها انهم « ... يبتعدون عن النقاش ولا يستلذون الاحلام ، وتطيب لهم النتائج » (٢) .

كذلك تتشابه الرومانسية والواقعية في نقطة أخرى : فهذان الاتجاهان الفنيـان

---

(١) ب. شوبنهاور : « العالم كارادة وتصوير » ، موسكـو ، ١٩٠١ ، ج٢ ص ٤٥٧ ومـا يليها (طبعة روسية) .

(٢) ستندال (هنري بايل) : « لاشارتروز دو بارم » (شرترية بارم) التي تلتها دراسة ادبية عـن بايل بقلم السيد دو بلزاك – باريس ١٨٤٦ ، ص ٤٨١ .

كانا يريان الحقيقة الراسمالية معاكسة للشخصية . ولكـــن اذا كـان الرومانسيون التقدميون يخضعون الراسمالية لانتقاد اجتماعي ، فقد كان الواقعيون يكملون هـــذا النقد بنقد لنظام العلاقات الاجتماعية القائمة على الملكية الخاصة ، وتحليل لهذا النظام تحليلا اجتماعيا ، مما كان يقودهم ــ اذا شئنا استخدام تعبير بلزاك ــ الى « نتائج »» في ابرازهم الطبيعة الاجتماعية لتناقضات المجتمع السابق للثورة ، الزاحف بلا رحمة نحو الراسمالية « الحرة » . فلقد اشار لينين الى « ان الظواهر لا توجد ولا يمكن لها ان توجد في حالة « الخلوص » ، لا في الطبيعة ولا في المجتمع . هـذا مـا تعلمنا ايـاه جدلية ماركس ، التي ترى أن مفهوم الخلوص نفسه يحتمل طابعـــا احاديا ضيقا ، ويحد المعرفة الانسانية عن بلوغ الموضوع تماما ، بكل ما فيه من تعقيد . (١) » بيد ان سمات متشابهة بين التيارين الفنيين لا يعني ان نهضة الواقعيـة قـد قامت بفضل التطبيق الآلي لاكتشافات الرومانسية الايديولوجية والجمالية . لقد اعتمدت الواقعية على هذه الاكتشافات واكتسبت بها مزيدا من القوة ، متخطية احادية الشكل التـي تميز مفهوم العالم الرومانسي . وتشهد بذلك تجربة ولتر سكوت وبوشكين ، ذينـك الكاتبين اللذين شمل نتاجاهما مجالات شتى متعددة مـن الحياة واوصلا الفن ، مـن سبيلين مختلفين ، الى هدف واحد ، الا وهو خلق واقعية من نمط جديد .

لقد مر « ولتر سكوت » بتطور شبيه بتطور عدد كبير مـــن الكتاب الروائيين : ففي عهد مبكر تعلق بالادب الشعبي ، وانتقل مـــن دراسة الفولكلور ، الـى دراسة العصور التاريخية ، التي شهدت ظهور الاعمال المنبثة عن الخيال الشعبي . ولكنه لم يقتصر ، كما فعل غيره من الروائيين ، على الانتشاء امام اسرار الروح الشعبية التـي تمتد عبر الاساطير القديمة والاغاني والحكايات ، بل حلل الظروف الموضوعية ، التـي كانت تحدث تأثيرها في حياة الشعب ، سواء منهـــا الاجتماعيـة او الروحيـة . ان الدراسة التحليلية للماضي ، والاطلاع البالغ الاتساع ، والمعرفـــة العميقة بالعادات والتقاليد القديمة وكذلك بالحياة في العصور الخالية ، مضافا اليهـا احساس دقيق بالتاريخ ، قد أتاحت لولتر سكوت ، وهـو ابـن عصر عاصف ، ان يصور في رواياته الانسان كعضو في المجتمع ، وعلى وجـــه الخصوص ، كمشارك في دفـــع الحركـة التاريخية . وكان ذلك بمثابة خطوة هائلة على طريق تطوير الفن .

واذا كان الفن الكلاسيكي يعبر عن ميل نحو امثلة البطل وكـان يبـرز السمات الرفيعة لطبعه ، بل يرفع المظاهر السلبية من طبيعته ، واذا كـــان البطـل الروائـي مصورا لظاهرة فذة وكان هو يعتبر نفسه كذلك ، واذا كانت هذه السمة تشكل الميزة الجوهرية في الفن الرومانسي ، فان البطل في روايات ولتـر سكـوت العديدة انسان عادي . لقد كان العالم الداخلي للبطل الرومانطيقي مفصولا عـــن العالم الخارجي ،

(١) ف. لينين : « المؤلفات » ، باريس ــ موسكو ، جـ ٢١ ، ص ٢٤١ .

متعارضا معه بوصفه مجالا مستقلا بعيدا ــ كما يزعم ــ عن تأثير الوسط الاجتماعي . اما بطل ولتر سكوت فهو يشكل ، قبل كل شيء ، ذاتا . ثم ان طريقة تفكيره وطبعه وحياته الروحية كلها مرتبطة عضويا بالبيئة التي ينتمي اليها . وهكذا فان هذا البطل يظهر كانسان تاريخي (Homo histericus) ، اي « ملتقى نقاط » لشتى القوى المتصارعة في المجتمع ، ما دام هو بدوره ممثلا لهذه القوة الاجتماعية الخاصة او تلك.

مثل هذا التصور للبطل كان علامة على انتصار الواقعية . ولم يتوقف ولتر سكوت عند متابعة التقليد الواقعي للرواية الانكليزية في القرن الثامن عشر ، التي كانت تهتم اهتماما خاصا بتصوير البيئة ، بل اغنى هذا التقليد بمزية جديدة : اذ فرّق المحتوى الاجتماعي للبيئة ، دافعا اياه الى السطح ، كمكان تتجابه فيه المصالح الطبقية ، مميزا ابطاله بالوعي الطبقي الواضح . وقد استبعد ولتر سكوت من قصصه كل عنصر ذاتي يميز النثر الرومنطيقي ، كما فعل غيره من كبار واقعيي القرن التاسع عشر ، فاكسب بذلك الرواية صفات ملحمية صرفة من شأنها ان تجعلها مرآة للواقع .

وقد كان الاستنتاج ، الذي توصل اليه ولتر سكوت فيما يتعلق بطبيعة العلاقات الاجتماعية في المجتمع البرجوازي ، هاما ، حاسما ، مستجيبا ، بصفة مباشرة ، لضرورات العصر الى الحد الذي اكده معه تطور الفكر الاجتماعي . فبعد ثلاثة اعوام من صدور روايته « وافرلي » نشر المؤرخ الفرنسي « اوغوستان تييرّي »، الذي كان قد انفصل عن « السان ــ سيمونية » ، بحثا عن الثورة الانكليزية استخلص فيه كذلك ان الصراع الطبقي هو المبدأ المحرك لسير التاريخ . وقد فصلت وجهة النظر هذه في اعمال تييري التالية ، وأعمال « غيزو » ، وذلك تحت تأثير فلسفة التاريخ التي بسطها ولتر سكوت في مؤلفاته الروائية .

لقد نقض « تييرّي » القواعد التي اقامها التأريخ الرسمي ، فكان يرى أن بناة التاريخ الحقيقيين ليسوا هم الابطال ولا الحكام ، بل الناس البسطاء الذين يسهمون في حركة الجماهير الشعبية ، وهنا يُستشعَر تأثير فلسفة التاريخ عند ولتر سكوت، الذي شملت افضل رواياته مرحلة واسعة من التاريخ الانكليزي ، وكانت تصور مصائر انسانية خاصة على خلفية مرتبطة ، ارتباطا وثيقا بالاحداث التاريخية ، التي كان المشتركون فيها هم الجماهير الشعبية الواسعة .

وسواء اوصف سكوت تفكك العشائر الاسكتلندية والانتفاضات العاثرة التي قام بها « الجاكوبيت » (1) ، موغلا في الماضي ، كما في « روب روي » و « وافرلي » وغيرهما من روايات السلسلة الاسكتلندية ، أم بقي في اطار عصره ، كما في رواية

(1) الاسم الذي اطلق ، في انكلترا ، بعد ثورة ١٦٨٨ ، على انصار جاك الثاني من آل ستوارتس ، ويلفظ اسم جاك باللاتينية جاكوبوس (المترجم الى العربية) .

« مياه سان رونان » ، فطريقة تصوير البطل وتصوير طبعه النفسي وسلوكه تظل واحدة عنده على الدوام . ان سكوت لايجذبه وصف الاهواء والعواطف ، التي تكفي نفسها بنفسها ، ووصف افكار وعقلية البطل ، وحركتها « الحرة » المزعومة . فرواياته تصف صراع المصالح الاجتماعية المختلفة ، ومنازعات الطبقات المتعارضة ، والقوى الاجتماعية السياسية التي تؤثر داخل المجتمع وتجذب حتما الى معركتها الابطال الذين يشتركون في الدراما التاريخية ، شاؤوا ذلك ام ابوا . هذه القوى الاجتماعية تؤلف كذلك العالم الداخلي للبطل ، مكسبة اياه صفات فردية فذة تخضع عضويا وطبيعيا للوسط الاجتماعي الذي اوجدها .

ان ولتر سكوت يطبق على تصوير شخصياته الروائية طريقة تاريخية . فهيكليو « ايفانهو » ، والفرسان والساكسونيون المضطهدون والفلاحون والاقطاعيون يفكرون ويتصرفون طبقا للظروف التاريخية لعصرهم . ونفسية ابناء العشائر الاسكتلندية الثائرة تخضع مباشرة لوشائج القرابة ، التي تسيطر عليهم ، رغم انحلال عشائرهم ، وتضطرهم الى التصرف طبقا لمصالح جنسهم على حساب مصالحهم الشخصية . ثم انك لا تستطيع ان تتصور « روب روي » ، ذلك المتقشف الثائر ، ولا زوجته الحادة المزاج خارج الوسط الذي غذاهما وصنعهما . ان قاطع الطريق الجواد ، « جان سبوغار » ، الذي يحوز اعجاب خالقه ، « نوديه » ، يعمل في عالم اصطلاحي ، مسرحي ، فيظهر تارة في دولة بلقانية ، وتارة اخرى في قاعات الاستقبال بالمجتمع الراقي ، محتفظا ، في كل مكان ، بدور تشخيص مفاهيم المؤلف الاجتماعية لا بشخصية البطل الحي . أما « روب روي » فيحمل الينا انسام « الهايلندس » البليلة . ومعطفه قد نسجته أيدي النساء الفقيرات الخشنة في القرى الاسكتلندية . وتصرفاته ، والدماثة والحيلة اللتان يبديهما عندما تكون صلاته مع الاجانب ، والسطوة التي يتمتع بها بين أعضاء العشيرة الآخرين والجانب الروحي فيه، وسلوكه، كل ذلك ينم عن انه ينتمي الى هذه العشيرة من الجبليين . ان « رو بروي » ذلك الجبلي الشجاع ، المستقيم ، الشريف ، على طريقته ، لا يمكن تصوره الا في أثواب تند عنها رائحة الصوف والدخان ، لا في الدثاء الفضفاض الذي يرتديه البطل الرومانطيقي .

و « جيني دينز » تلك الانسانة الطاهرة القلب ، الذكية ، هي اجمل وجه شعبي في نتاج سكوت . فقد برهنت عن حزم نفسي هائل وشعور بالعدالة ، وارادة قوية ، وذلك بانقاذ شقيقتها ، التي اغواها ارستقراطي فاسد الاخلاق ، والتي اتهمت بقتل طفلها . انها ابنة الجبال وابنة عصرها ، بمعنى أنها تتميز بالحزم وتحمل الافكار المتزمتة فيما يتعلق بالمسائل الاخلاقية . ورحلة جيني الى لندن ، حيث تتمكن ، في نهاية جلسة عقدتها المحكمة في قصر العدل ، من انقاذ شقيقتها البريئة ، هي عبارة عن

« اوديسية » فذة ، استطاع سكوت بواسطتها ان يرسم ملامح عصر كامل من تاريخ انكلترا ، وان يعرض مشهدا تاريخيا وتشريحيا في غاية الاهمية . وفي « سجن ادنبره» كما في غيرها من روايات سكوت ، ترتبط المصلحة الشخصية للفرد ـ كمثل جيني دينز ـ بالمصالح الاجتماعية لمجموعة من الاشخاص ، وتخضع لها ، ثم تدخل ، بدورها ، كعامل في النظام العام للعلاقات الاجتماعية . مثل هذا المفهوم لتبادل الفعل، او التكييف المتبادل بين احداث الحياة الاجتماعية المترابطة ترابطا سببيا ، الخاص بالمنهج الواقعي هو في اساس الطابع الملحمي الذي يتسم به الفن الواقعي .

في الحرب الكلامية التي قامت بين بلزاك والرومانسيين ، الذين لم يكونوا يحفلون بالدراسات التحليلية لمجموع الظواهر الاجتماعية التي تتجلى لعين الفنان ، هاجم الكاتب بعنف ، في دراسته الفلسفية « البحث عن المطلق : » ... بعض الاشخاص الجهلة النهمين الذين يريدون انفعالات دون معاناة مبادئها المولدة ، ويريدون الزهرة دون البذرة ، والطفل دون الحمل . فهل ينبغي للفن ان يُعتبر أقوى من الطبيعة ؟ (١) ... » ان احداث الحياة الانسانية ، سواء منها الاجتماعية او الخاصة ، تؤلف وحدة لا انفصام لها . « فمن ناحية واخرى ، كل شيء يُستنتَج ، كل شيء يترابط ، فالعلة تجعلك تتنبأ بالمعلول ، كما ان كل معلول يساعد على الصعود مرة اخرى الى علة (٢) » . هذا ما يشير اليه باستمرار واضع « الكوميديا الانسانية » .

في الفن الواقعي لا تظهر السببية اطلاقا كمبدأ يوجد تعاقبا آليا بين وقائع منظومة في سلسلة متصلة الحلقات بشكل جامد . ان مفهوما كهذا ليعبر بشكل نموذجي عن الطبعية التي تنقل ، بطريقة فوطوغرافية ، مجرى الحياة ، الذي يختلط فيه الجوهري والثانوي ، وغالبا ما يخنق فيه الخاص العام ، مانعا عن الظهور عمليات التطور المحتجبة التي تهز اعماق الحياة وتحدد حركتها .

ان السببية ، في الواقعية ، تتجلى في الوحدة العضوية بين الاجزاء ، وفي كمول النتاج ، وتحديد التفاصيل ، والعرض المنظم للموضوع وللعلاقات بين الشخصيات ، وتعليل بنى التاليف . والتاريخية هي التعبير الاعلى للسببية في الفن الواقعي .

وظهور التاريخية في نتاج ولتر سكوت انما هو نتيجة لتعميم تجربة الصراع الطبقي ، الذي كان يدور في المجتمع الانكليزي ، والذي احتدم خلال حياة الكاتب . ان الحقبة التاريخية الطويلة ، التي تمتد من ايام « الثورة المجيدة » حتى الاحداث المعاصرة للكاتب قد غطت آثار « ولتر سكوت » . فقد توصل ولتر سكوت بتصويره التناقض الذي ادى الى النزاع بين الاقطاعية والبرجوازية ، والمصالحات التي

---

(١) هـ دو بلزاك ، المؤلفات الكاملة . « الكوميديا الانسانية » جـ١٤ ، القسم الثاني ، دراسات فلسفية ، باريس ، ١٩٤٥ ، ص ٣٠٨ (٢) نفس المصدر ، ص ٣٠٩ .

عقدتاها خلال الصراع السياسي الذي جرّت اليـــه الجماهير الشعبية ، وتصويره للخلافات ذات الصبغة الدينية ، والمنازعات التي تتجابه فيهـا شتى مفاهيم العالم ، وتصادم المصالح المادية ، وانقسام المجتمع ، وبالتالي انقسام الابطال الزوائيين الـى مناصرين للنظام الاقطاعي السابق ، ومشايعين للنظام البرجوازي الجديـد ، توصل الى ان يبرز على السطح ، من ركام وقائع الماضي واحداثه ، الميل السائد نحو التطور الاجتماعي ، الذي هو اقامة نظام العلاقات الراسمالية في انكلترا . لقــد كان مراقبا نافذ البصر بما فيه الكفاية لكـي يفهم ان هـذا التدرج أمـر محتوم ، وانـه يمثـل تقدمـا تاريخيـا . كذلـك فهم ان قيـام الراسمالية يحدد جميـــع مجالي حيـاة المجتمع الانكليزي ، وهذا يفسر لماذا كانت مصائر الابطال الفرديـــة ، وسعادتهم او شقاؤهم ، وما يصيبهم من خير وما ينزل بهم من مصائب ، ونجاحهم او فشلهم فـي الحياة ، كلها مرتبطة ارتباطا سببيا بهذا التطور . وعلى هـــذا الاساس ، فمن اجل فهم المصير الفردي للبطل ثم ابرازه مرة اخرى ، ينبغي علـى الفنان ، الـذي يسلك النهج الواقعي ، ان يدرس الوسط الاجتماعي ، الذي يمارس فيـــه البطل نشاطه ، بكل ابعاده وجميع خطوط تطوره العريضة ، وان يدرس كذلك التأثير الـــذي يحدثه هذا الوسط في البطل . هذا المبدا في العرض وضع حدا للذاتية الرومانطيقية ، التي كان منهجها يتلخص في تصوير شخصية مع اعطاء المحل الثانـــي للظروف ، وانتزاع هذه الشخصية من الوسط الذي اوجدها . وعندما ربط « بايرون» في « دون جوان» بالطريقة الساخرة ، بين طبع المنوي ، الذي كرسه تقليـد طويـل مـــن الحصرية الرومنطيقية ، وبين وسط وصفه وصفا واقعيا ، لم يصل فقط الـى نتيجة جمالية هامة ، بل انه ، بتصويره الوسط والشخص في وحدتهما، قد جاء بعمل واقعي حقا.

لقد احالت تاريخية ولتر سكوت الى العدم المفهوم الرومانطيقي ، الذي كـــان يؤكد ان البطل ، في عمل فني ما ، لا يمكن ان يكون الا شخصية غير عاديـــة : لانهـا اثبتت عمليا ان الواقعية قادرة على تصوير السمات العادية وغير العادية عـــلى حد سواء ، لا السمات العادية وحدها كما يدعي الرومانسيون . ان ابطـــال سكوت هم اشخاص من العامة ، وهم لا يختلفون عن مجموع الكتلـــة البشريـــة ، التي تخلق جهودها التاريخ . ولكن أبطال سكوت ، المرتبطين عضويـــا بالاحداث التاريخيـــة الكبرى ، الناشطين في جوّهم ، وفي الوضع الذي أوجدوه ، يكتسبون عمقـــا ناشئا عن عمق الاحداث الاساسية المؤثرة في مصيرهم . ان الشخصيات التاريخية الكبرى، التي صوّرها سكوت ليست هي خالقة التاريخ القديرة ، بـــل هي مـن ابناء عصرها الذين تشدهم جذور عديدة الى ارضهم التاريخية ، ويعكس وعيهم عقـــل ونزعات عصرهم . فطباعهم اذن تتميز بكمال لم يعرفه كتاب القرن العشرين ، الذين يصوّرون الانسان التاريخي كمبدأ مستقل يوّلد اشكالا ويحدد بوجوده كل مجرى التاريخ .

ان الواقعية بادراجها الظاهرة او الطباعة او الشخصية في مجال تصوير ما هو خارق انما تقدمه تفسيرا له في الوقت ذاته ، وذلك لانها تظهر مصادر الشيء الخارق في الواقع ذاته ، ورواية « ابنة القائد » لبوشكن هي من هذه الناحية عمل مرموق . وبديهي أن شخصية بوغاتشيف شخصية خارقة وتشكل ظاهرة غير عاديـة . ومـع ذلك فان بوشكن يقدم لنا عنها تفسيرا لظهور شخصية بهـذه القدرة العظيمة متعمقا في خصائص حرب الفلاحين في القرن الثامن عشر ، هـذه الظاهرة البالغة التاريخية البالغة الاهمية . ونظرا لان مجمل النفسية الطبقيـة لبوغاتشيف ووعيـه الطبقي المرتبطين بالوسط الذي وبالبيئة التي ولدتهمـا ، وبعنصر التمـرد الـذي يكتسي بشاعرية مهيبة متوعدة ، فان الطابـع الاستثنائي للاحداث التـي زعزعت دعائم الامبراطورية الروسية يمنح صفته المميزة لطباع زعيم ثورة الفلاحين ، وكذلك طبائع رفاقه في السلاح ، دون انقاص اهميتهم بتصويرهم على طبيعتهم وفي الوقت ذاتـه ، فان شخصية غرينيف ، وهو من صغار النبلاء ، يجد نفسه وقـد ارتفعت مرتبته وذلك لان مصيره يتلقى وهج التاريخ وحياته تندرج في الحياة الكبرى للامة .

ان واقع تصور نشاط عامة الناس بصفته نشاطا تاريخيا كـان يضفي عـلى روايات والتر سكوت ، طابعا ملحميا ووطنيا ، ومع أن مؤلفاتـه لا تتضمن أي وصف مباشر لحياة الجماهير المستثمَرة والمضطَهدة ، ومـع أن آراءه السياسيـة ليست ثورية البتة ، فان التقنية التي ميزت طريقته والقائمة في تمثيل التاريخ عبـر مصير الناس البسطاء كانت تفتح للفن طريقا يمكن ان تؤدي به الـى تصوير واسع لحياة الشعب .

لكن الطابع الوطني لوالتر سكوت ، لم يتجسد فقط في دحض لمفهوم التاريـخ بصفته ميدانا يتجابه فيه أبطال شعبيون وسادة نبلاء ، ان المؤرخين الفرنسيين الذين اكتشفوا قوانين صراع الطبقات في المجتمع ، كانوا يحاولون اثبات ان هـذا الصراع ينتهي بانتصار الطبقة الوسطى (البورجوازية) ، وبعد ذلك يبدأ عصر الازدهار امـا والتر سكوت فقد توصل الى استنتاج آخر لدى دراسته النتائـج العمليـة للتقدم البرجوازي . وقد بيّن في روايته « مياه سايت روناه » ، التي تواجه الواقع المعاصر له ، ان المجتمع البرجوازي المنبثق من صراع الطبقات كان له تأثير ضار على الاخلاق البشرية . وهذه الرواية قد قدّمت ، اجمالا ، حصيلة للافكار التـي كرسها الكاتب لتطور انكلترا الاجتماعي كما كانت تظهر ، ان الكاتب انطلاقا من وجهة نظر ديموقراطية وطنية ، قد غير آراءه المتعلقة بطابع التقدم البرجوازي الذي أخـذ يعتبره الآن تقدما محدودا لان هذا التقدم لم يستطع ان يقود الناس الى الخير الاجتماعي بل انـه علاوة على ذلك قد تكشف عن طبيعته غير الانسانية .

واذا كان سكوت قد توصل الـى فهم القـوى المحرّكة للتطـور الاجتماعي عبر

التاريخ ، الذي كان ، بالنسبة اليه ، موضوع تصوير ، فان بوشكين قد وجد حلا لمشكلة جمالية اشد تعقدا ، من وجه آخر . فقد ابرز الاوالية التي تحكم تاثير هذه القوى في مجتمع عصره ، مراقبا فيها اثر العوامل ، التي كانت تحدد التطور التاريخي ، متخذا عصره كموضوع تصوير ، اي معتمدا التاريخ الحي .

ان « تاريخية » سكوت تبرز على ارض مهدها الصراع الطبقي ، الذي كان يحتدم اكثر فأكثر ، تبعا لتقدم انكلترا على طريق التطور الصناعي ، دافعا نحو الظهور جميع التناقضات النوعية للراسمالية . وقد عزي النضوج الروحي لبوشكين وظهور تاريخيته الى تاثير الثورة الفلاحية الكبرى ، التي كشفت ، كشفا تاما ، عن التنافر بين الفلاحين والنبلاء ، والى تاثير جو تميز بانبعاث منقطع النظير للشعور الوطني والاجتماعي لدى الشعب الروسي أوجده النضال ضد نابليون ، جو تسوده الحركة « الديكابرية » كما تسوده روح ثورية متنامية في كافة انحاء اوربا ، واوضاع يظهر معها ظلم النظام الاجتماعي بديهيا ، بل اكثر من بديهي ، لان هناك ملايين من الفلاحين الروس ، اي عمليا مجمل اليد العاملة ، قد حرمهم الاستبداد من الحقوق الانسانية ومن ابسط الحريات الاولية .

لقد كان الوضع غير المحتمل ، الذي وضع فيه الفلاحون ، هو المسالة الرئيسية للحياة الاجتماعية الروسية . وكما يحدث الاشعاع الذري تغييرا في بناء المادة الحية ، كانت هذه المسالة ، وهي ترهق نفوس المفكرين والفنانين ، من راديتشتشيف الى تولستوي ، تمعن تحويلا في بنية وعيهم ، فتضطرهم الى تولي الدفاع عن مصالح الجماهير الفلاحية المضطهدة المستغلة ، وبالتالي عن مصالح الشعب الكادح برمته . ولقد وجه وضع الفلاحين المأسوي اهتمام الفكر الاجتماعي الروسي نحو المشكلات الرئيسية للتقدم التاريخي ، لان تحرر الفلاحين كان ، في نهاية المطاف ، مرتبطا بنشوء الراسمالية في روسيا ، ومن ثم بتحديد الموقف الذي ينبغي ان يتخذ من الراسمالية ، وكذلك بجلاء آفاق التطور الاجتماعي بصفة عامة .

لم يكن بوشكين شاعرا فلاحيا ، بل شاعرا قوميا ، ومع ذلك فقد كانت المسألة الخاصة بوضع الفلاحين ، اي بوضع الشعب ، بتعبير آخر ، هي مركز أفكاره حول مبادىء النظام الاجتماعي ، وهي التي كانت تحدد الطابع القومي لاعماله . « هل يتسنى لي أن ارى الشعب محررا ؟ . . . » هذه الفكرة كانت ، الى حد ما ، هي « اللازمة » في انتاجه . فقد كان تحرير الفلاحين ، في نظر بوشكين ، هو الضمان لتحرير الانسان ، في حين كا ناستعبادهم علامة على الظلم وعلى شذوذ البنى الاجتماعية . وعلى هذا الاساس اصبحت ضرورة تحديد الطرق والوسائل المؤدية الى تحرير الفلاحين هي نقطة البداية ، عند بوشكين ، لدراسة طبيعة ومصادر السيطرة التي يمارسها انسان على انسان آخر ، وكذلك لدراسة الحالة الموضوعية

للانسان في عالم الملكية .

ولم يحصر بوشكين نظره ضمن تصور موسوعي لحياة المجتمع الروسي . فان عقله المستنير أدرك نتائج التطور اللاحق للثورة في اوروبا ، وتجلى لـه ، قبل الاوان بزمن طويل ، التأثير الضار الذي سيتركه التقدم الراسمالي في وجدان البشر وعالمهم الاخلاقي . وهكذا اصبح نقد الراسمالية هو المبحث الاساسي لانتاجه الوفير الى حد غير مألوف .

الا ان الايديولوجيين البرجوازيين كانوا يؤكدون ، اعتمادا علـى تجربة التطور التالي للثورة في اوربا ، وهو تطور يخدم الراسمالية ، ان اهم نتيجة ايجابية للتقدم هي ان الشخصية أو الفردية أصبحت لديها امكانية تحقيق مشيئتها بحريـة ، دون اعتبار اي شيء سوى رغباتها ومصالحها . لقد كان تمجيـد الفرديـة يعكس حركة المجتمع البرجوازي نحو الراسمالية « الحرة » ، والمنافسة « الحرة » اللتين تميزان مرحلة الراسمالية قبل ــ الاحتكارية . مثل هذه الافكار أدت الـى تمجيد للفردية البرجوازية مؤلف « ماكس ستيرنر » : « الفرد وملكيته » . وقد دخل مجموع افكار ستيرنر ، كفكرة الانانية بوصفها اساسا للحياة ، والفـرد بوصفه تعبيرا لهـا ، دخلت هذه الافكار الستيرنرية كلها ، دون اي صعوبة في تيـار الوعـي البرجوازي مـع احتفاظها بمظهر نقدي للواقع . مثل هذه الافكار كانت دون أساس ، وكانت تسترعي اهتمام الفن : فقد أصبحت موضوعا لاحاديث شبه فكهة ، لكن في منتهى الجدية من حيث العواقب ، كان يتبادلها الشبان الغنجون في مدرسة مدام « فوكيه »» وصفحت قلب راستينياك وأورثته اللامبالاة نحو الآخرين . لقد جلدت روح جوليان سوريل ، ودفعت راسكولنيكوف الـى تقدير قيمـة شخصه بصورة بغيضة ، وكونت مضمون أفكار ايفان كارامازوف ، وهي أفكار مشبعـة بالسم الفوضوي للرفض المطلـق ، وبمزيج منغر من الروح النقدية والعواطف المعادية للثورة . وقد كانت الافكار التـي تمجد الفردية غرضا لنقد بالغ القسوة من قبل بوشكين الـذي القـى الاضواء علـى مجافاتها للخير والانسانية . وقد اتخذ هذا النقد في البدايـة شكـل انتزاع لثوب الخداع عن اباحية البطل الرومنطيقي . ففي قصيدة « الفجـر » (Les Lzcqanes) التي تسجل انعطافا ، عند بوشكين ، نحو الواقعية ، والتي تعلن ، مع كتابي بايرون : « دون جوان » و « العصر البرونزي » وكتابي ستندال : « راسين » و « شكسبير »»، عن مرحلة جديدة لتطور الواقعية ، في « الفجر » ، يخضع البطـل الرومنطيقي الـى انتقاد يتناول الناحية الاخلاقية . لقد عرف بوشكين ، في هذه القصيدة ، كيف يرى، بتلك النظرة الثاقبة الى الحياة والناس التي تميز الآثار الواقعية الاصيلة ، السمات والدقائق الجديدة التي أدخلتها الطبيعة البرجوازية للتطـور الاجتماعـي في روع الانسان . ففي القصيدة يظهر « اليكو » بمظهر شخص ممحور على نفسه ، تفصلـه

عن الناس مصلحته الشخصية ، وتقف في وجههم ارادته الانانيـة . ان رفض روسو للحضارة ، الذي يحدد موقفه من العالم الذي تخلى عنه ، انمـا هـو طريق قاصرة وخاطئة نحو تخطي تناقضات الوجود ، لان العالم المتحضر قـد دمـغ بخاتمه روح « اليكو » بصفة نهائية . « ولكن ، حتى بينكم ، يا ابنـاء الطبيعة المساكين ، لا يمكن للمرء ان يجد السعادة . . . » ، لان الانسان الذي يعدو عـلى حرية انسان آخر ، والذي لا يستطيع التغلب على جشعه ، لايمكن له ان يكون سعيدا . وهكذا يظهـر ، في نتاج بوشكين ، وبطبيعة الحال ، في الفن الواقعي العالمي ، نوع جديد من الانسيئة مرتبط اساسا بالبحث عن الوسائل التي من شأنها ان تحرر الانسان والانسانية من كافة اشكال الظلم الاجتماعي .

لقد كانت لدى « اليكو » امكانية التغلب على رغباته ومشيئته الخاصة : فقـد دلته على هذه الامكانية قصة الغجري العجوز . ومع ذلك فهو يعارض انسية الشيخ الحكيمة بالصيغة التقليدية للفردية ، وهي : « لن اتنازل عـن حقوقي » ، وتحـل العقدة « الفوردية » ، التي تكونها العلاقات بين الابطال ، حـلا عنيفـا ، بالانهيار الاخلاقي لهذا المارق ، الذي لا يطلب الحرية الا من اجل اغراضه الشخصية . لقـد بينت القصيدة ، التي تروعك بقدرتها الشمولية ، ونهايتها المتينـة والماسوية التي تتميز بجرس قوي : « في كل مكان تسود الشهوات القاتلة : فليس في مقدور احد ان يحمي نفسه من المصير المحتوم » ، بينت هذه القصيدة مـدى التأثير المشؤوم لذلـك النسق من الافكار التي كانت مسيطرة في المجتمع ايام بوشكين .

ان ادانة الجشع والانانية ، بحسبانهما مبداين يحـددان علاقات الناس بعضهم ببعض في عالم الملكية ، تنتشر في كل نتاج بوشكين ، متخذة ، اكثـر فاكثـر ، صبغة مادية ، اجتماعية وسياسية ، كلما ازداد نضج الشاعر ، لان بوشكين لم يكن يعتبـر الانانية الاجتماعية كتعبير عن قوة « لا عقلانية » بل كنتيجة لجـور هيئات المجتمع . وفي نفس الوقت ، الذي كان يحلل فيه الطبائع والشهوات ، كـان يدرس المجتمـع وعاداته ووعيه ، والافكار والعقلية السائدة فيه ، واخيرا هيئاته ومعاركه الاجتماعية، مقوما حركة الحياة والتاريخ انطلاقا من مواقف انسيئة . فمن اسباب مأساة وموت « بوريس غودونوف » انه باستيلائه على السلطة العليا عن طريق الاحتيال، وبارضائه لمصلحته الجشعة ، واحتقاره للخـير الحقيقي للشعب ، يدوس بقدميـه الانسية وقوانين الانسانية ، المضمرة والجبارة في آن معا . « انه صهر لجلاد ، ولكن له ، هـو نفسـه ، روح جلاد » . فقد بذل للشعب ، طبقا لغايـة مرسومة ومصلحة ذاتية ، موعودا المراد منها تهدئته مؤقتا وحمله على نسيان مـا ارتكبه ، هو ، بوريس ، مـن جرم في سبيل التربع على العرش . فليس في مقدور بوريس ان يقود الشعب الـى الخير لان سلطته ذات طبيعة استبدادية ، وهي تعتمد على العنف وتعادي الحرية .

ان شبح الطفل المقتول يلاحق جميع اعمال بوريس وخططه ، ويدمر مشروعاته جميعا ويقوده الى حتفه . فلا يمثل مقتل « ديمتري » فقط وسيلة من الوسائل التي يلجأ خصومه اليها في مؤامراتهم السياسية ، بل ان صورة الطفل المقتول تتخذ ، في المأساة ، قيمة الرمز الذي يدين سيطرة انسان على انسان كما يدين الظلم والشر اللذين يسودان في الحياة . لقد اعترض كثيرا على فعالية هذا الرمز ، ولكن ليس من قبيل الصدفة أن تكون رمزية آلام الاطفال في اساس الحجج القوية المدمرة التي اعتمد عليها « ايفان كارامازوف » ، في نقمته على الله وعلى العالم الجائر الذي أبدعه . ان ضعف الطفل في مواجهة قسوة ووحشية البشر والحياة لهو شبيه بضعف عامة الناس . وقد تجسد ، مع بعض التعديلات ، في بطل « الفارس البرونزي » ، « افقيني » ، الذي اسقطه تمثال هائل يشخص القوة المعنوية للدولة ، وفي بطل قصة « قائد الموقع » ، « سيمون فيرين » ، الذي أوحى بشخصيتي « أطاكي أطاكييفيتش » (في قصة « المعطف » لغوغول) ، و « ماطاء ديفوشكين » (في قصة « المساكين » لدستويفسكي) وغيرهما من الصور التي تمثل بسطاء الناس في الادب الروسي . ولكن أبا الواقعية الروسية، خلافا لعدد من الادباء الذين خلفوه، وأخصهم دستويفسكي ، لا يغفل لحظة ، في تأملاته حول مصير البسطاء ، عن امكان ثورتهم على النظام الاجتماعي . فالموظف البطرسبرجي البسيط يتجرأ ، اذ تهيج العناصر وتدمر سعادته ، فيرفع الصوت ضد السيد الاعظم ، الذي كانت مشيئته المطلقة هي السبب الاصلي في شقائه . وليس من باب الصدفة أن يبحث ، في « دوبروفسكي » ، الامكانية التي تتسنى للذليل والمهان بأن ينضما الى الفلاح الثائر، ولا ان يملأه انضمام البطل ، في « بنت القائد » ، رغم جميع الاحتياطات ، الى عناصر الثورة « برعب شعري » ، اذ لم يكن يساور بوشكين أي شك في كون ثورة الفلاحين عملا صائبا . ان الفكرة الرئيسة في « بوريس غودونوف » والتناقض بين العنف والانسنيّة ، الذي يعبر عنها ، كانا صادرين اذن عن ادراك الشاعر العميق للتضاد القائم بين الظالمين والمظلومين .

ان الفهم التاريخي للعصر يحدد كمال الاشخاص والطابع التاريخي للمأساة : فالتنافر بين قوتين ، وصراع المصالح السياسية حول عرش موسكو ، والمصائر البشرية ، والعلاقات بين الحكم وبين الشعب ، ممثلة جميعها تبعا للمعنى والروح التاريخيين . والصفة المأسوية للمسرحية قائمة على أساس عرض واضح للمسوغات الحقيقية للقضية التاريخية والمصالح الواقعية التي تحرك الاحداث . لقد عرف بوشكين كيف يعرض ، في اعماله ، الاشخاص والظروف ، التي أوجدتهم ، وبيئة الانسان وسيكلوجيته في وحدتهما وارتباط كل منهما بالآخر ، وهي سمات لولاها لاستحال نشر الواقعية ، وعلى الخصوص ، الرواية الواقعية .

وفي الوقت الذي كان فيه معاصر بوشكين ، « اونوريه دوبلزاك » ، لا يزال يكتب مؤلفات لا شكل لها بأسلوب مغرق في الرومنسية والميلودرامية ، مثـل « كلوتيلـد دولوزينيان » او « اليهودي الجميل » ، وكان « ستندال » يكتب مفكراته السياحية وابحاثه في علم الجمال ، بادئا فقط بتجسيد « قوانين العالـم الواقعي القاسية » ، التي اعترف بها (وهو الشيء الذي لم ينجـح في تحقيقه في « ارمانس ») وذلـك بالطريقة الروائية ، وكان « بولوير ـ ليتون » مبتدئـا فقط في وضع اسس الواقعية البرجوازية حيث يتراكب ، في روايتيه « فولكلند » و « بلهام » ، كما هو الشان على كل حال في اعمال زميلته الاكبر منه سنا ، « جين اوستن » ، وفيما بعـد ، خـلال الاربعينات ، لـدى الواقعيات الناقـدات ، الاخوات « برونتـي » ، يتراكب المنهـج الرومنسي والمنهج الواقعي ، في هذا الوقت كان بوشكين يبدع ب « أوجين اونيغوين » رواية واقعية من طراز جديد ما زالت قواعده محتفظة بفعاليتها حتى ايامنا هـذه . ورغم ان تجربة « أوجين اونيغوين » لم تدرج في تجربة الواقعية الاوربية والعالمية الا بصورة غير مباشرة ، عن طريق الرواية الواقعية الروسية ، التي كانت تحتل ، فـي اواسط القرن الماضي ، مركزا مهيمنا في الفن العالمي ، فمن الجلي ان نتـاج بوشكين يمت ، من حيث التسلسل ، بصلة القربى الى روايات كبار الواقعيين الآخرين .

وقد احتفظت الرواية الاوربية زمنا طويلا بالمخطط التوسيعي للعمـل الـذي أوجده « اوساج » ، والذي يجعل فيه البطل يصطدم بعقبات كثيرة يتخطاها في نهاية المطاف . ولم تكن تقوم بين طبيعة البطل (او القصاص) والبيئة اي علاقـة جدلية ، اذ كان يَقَدّم هذا البطل على انه متكون من قبل : وكانت الاحـداث تتعاقب لتؤلف سلسلة يمكن ان تطول الى ما لا نهاية . ومهما يكن النـوع القصصي ، الذي كـان يختاره الكاتب ، سواء أكان ترسليا ، كما هو بالنسبة الى « ريتشاردسون » ، أم غير ذلك ، فان الصورة التخطيطية كانت تظل ، في الواقع ، هي نفسها . هـذه الصورة نجدها متكررة في روايات « سموليت » و « فيلدنـغ » ، وكانت تتيـح رسم لوحـة واسعة من التقاليد ، وملء السياق القصصي بالمغامرات ، ودمج عدد من الاقاصيص فيه ، واكساب العمل صفة التشويق . وقـد ادخـل الكتاب السابقـون للمرحلة الرومنسية العناصر الذاتية في الرواية على نطاق واسع . ولكن اذا كان وصف البيئة ، عند الواقعيين الاوائل ، يطمس جزئيـا وصف سيكلوجية الاشخاص ، ففي النثـر السابق للرومنسية ، وخاصة في الرواية القوطية والرومنسية كـان عرض المشاعر ، في العالم الذاتي ، يسيطر على وصف البيئة . ولكـن كان يَلمَس ، انّ في الاعمال القبرومنسية أو الرومنسية ، تأثير المخطط الروائي التقليدي . ومهما بـدا الامـر غريبا ، فان « ستيرن » مثلا ، الذي يبرز تصوره للعالم الذاتي معبرا عنه على افضل وجه ، كان يستطيع ان يوقف بطله « تريسترام شاندي » في اي مكـان او ان يجعلـه

يستمر في عدة مجلدات أخرى ، وذلك لان العالم الداخلي للابطال كان يبدو وكأنه لا يتوقف على المدارج الموضوعية للعالم الخارجي ، ولان الفنان لم يكن يهتم بأن يربط ربطا محكما بين احداث الحياة الروحية للابطال واحداث الواقع . ويقال الشيء نفسه بالنسبة الى روايات « جان بول ريشتر » والروايات الاولى لفيكتور هيغو . ولقد حدث النزعة التاريخية في فكر « وولتر سكوت » ، به الى عرض التفاعلات ، بين البيئة وسيكلوجية البطل ، عرضا تأليفيا . ولكن حتى هو لم يتمكن من تجاوز المخطط الروائي الرسمي بصورة كلية ، كما فعل بوشكين دون سواه .

فالسمات السيكلوجية للابطال ، في « اوجين اونيغوين » ، وسمات البيئة ، التي حددت صبغتها ، معروضة في وحدتها العضوية ، ويبقى أن العمل يهدف الى ابراز الخصائص الفردية والفريدة لسجايا الابطال الروائيين . واذا كان الرومنسي « كونستان » لا يحفل ، فعلا ، بالظروف ، ففي نظر بوشكين لا يمكن تصور تحليل الاخلاق دون دراسة تحليلية للبيئة ، دراسة موسومة بالتاريخية والفهم الواضح للخصائص الاجتماعية للمجتمع . عند بوشكين يتحول تصور مزايا الاشخاص وعلاقاتهم ومنازعاتهم الى تصوير لحياة المجتمع بكل ما ينطوي عليه من تناقضات اجتماعية . ان الحياة الخاصة للبطل ، والتنافر بين عواطفه وارائه ، بين أفكاره ومعتقداته ، وكل ما كان يبدو حتى ذلك الحين في الروايات مستقلا في كينونته عن البيئة ، يوجد ، عند بوشكين ، محددا بالبيئة ومنمذجا ، وهو يعكس السمات الاساسية للبنى الاجتماعية . ووحدانية الانفعالات الفردية للبطل تعكس كذلك نوعية سيكلوجيته الطبقية وميزة العصر الناشئة عن فعله المعوق للتطور السوي والطبيعي للشخصية ، وكذلك عن التأثير الذي تحدثه العلاقات الاجتماعية ، القائمة على الملكية الخاصة ، في الانسان .

لقد كان كتاب « اوجين اونيغوين » ، مثله مثل المؤلفات السابقة لبوشكين ، يصور الافلاس الاخلاقي للبطل المحور على مصلحته الشخصية ، البطل الاناني . هذه الرواية تدين الانانية ، التي هي سمة نموذجية للضمير والعلاقات الاجتماعية . وهي تعمق ، من هذه الزاوية ، الفكرة الانسية في الانتاج البوشكيني .

هذه الرواية تفسر تفسخ البطل بأنه عائد الى أسباب اجتماعية : فحريته تحددها « لا ـ حرية » الناس الآخرين ، الذين يسمحون له بأن يحيا حياة متبطلة فارغة . ولما كان عالمه الداخلي « لا ـ أخلاقيا » ، فمعنى ذلك أن البنى الاجتماعية ، التي أوجدت خلقا كخلق « اونيغوين » ، هي لا ـ اخلاقية . في رواية بوشكين هذه يمر انتقاد الواقع عبر انتقاد للبطل .

ان أوجين ، بما انطوى عليه من اباحية ، يدوس بالقدم قواعد الاخلاق الانسانية : فهو يصد ، دون مبالاة ، قلبًا محبا ، ويحطم حياة « تاتيانا » ، ويقتل

رجلا دون أن يطرف له جفن ، ويقضي حياته ساعيا وراء اللـــذة ، دونمـا اكتراث بمصير البشر الآخرين ، ولا يهتم الا بشخصه وبنزواته . وهـو لا يبدأ باعتبار وحدته لعنة وابتداله عقابا الا عندما يشعر بحب يائس نحو « تاتيانا » ، تلــك الفتاة التـي صدها فيما مضى ، وعندما يكابد آلام الندم ، التي تريه ـ كما هـو الشأن بالنسبة الى « بوريس » ـ « شبحا مدمى ... كل يوم » ، ويكتشف مـا للانانية من سلطان قاتل . وفي مواجهة شك « اونيغوين » وانانيته تقف طهارة « تاتيانا » ، يقف الايمان العميق الثابت بالكرامة الانسانية ، الذي تنادي به ، والذي هو مـن السلامة بحيث لا يعرف التسويات . فرفض « تاتيانا » لبناء سعادتها على تعاسة غيرها يرفعها فوق البطل الرئيسي للرواية ، ويمنح تضحيتها الفريدة رفعة المثـال الخلقي . والفكرة الأنسية التي جعل بوشكين من « تاتيانا » متحدثا باسمها ، تضفي على هذه الفتـاة نضارة مذهلة وسحرا يدق عـن كـل وصف . ان شخصية هـذه الريفيـة الفقيرة المتواضعة ، هذه السيدة من المجتمع ، التي تطوي قلبها على الم ممض ، كانت فاتحة لسلسلة من الشخصيات النسائيـــة في الادب الروسي ، اللواتـي سيكن نموذجا للشعبيات والبلشفيات المقبلات .

ان بوشكين ، بحصره الصراع في الروايـة ضمن اطـر العلاقات الغرامية للبطل والبطلة ، ولكن مع دفع تحليل عواطفهما الى عرض تحليلي واسع للنظام الاجتماعي ، يمنح شخصيات روايته غنى باذخا في الانفعالات السيكلوجية . ومن هنا كانت رواية « اوجين اونيغوين » مختلفة كل الاختلاف عن رواية « الاضواء » وروايـة الواقعيين الاوائل . ولم يلبث مثل هذا التنوع في الطباع أن اصبح السمة المميزة للفن الواقعي . وقد كان « ستندال » على حق تماما عندما اعلن في كتابه « مذكرات سائح » ، أثنـاء مقارنته بين الرواية في عصره والرواية في القرن الثامن عشر ، قائـلا : « هل قرات لفيلدنغ رواية « توم جونس » ، التي نُسيَت الآن هذا النسيان ؟ ان هـذه الرواية بالنسبة الى الروايات الاخرى لكالالياذة بالنسبة الـى الاشعار الحماسية . الا ان اشخاص فيلدنغ ، مثلهم مثل « أخيلوس » و « أغـا ممنون » ، يبـدون لنـا اليوم بدائيين اكثر مما ينبغي » (١) وقد خلّص الواقعيون ، بعد ذلك ، البطـل مما اسماه ستندال « بالبدائية » ، ومضوا في تحسين طـرق التحليـل النفسي ، والدراسة التحليلية للقلب الانساني ، في الفن الواقعي ، التي كان بوشكين قد افتتحها مع ذلك .

لقد درس بوشكين ، بدقة المؤرخ وعمق العالـم الاجتماعي ، حقيقـة عزلـة الانسان ومصادر انحصاره ضمن مصالحه الذاتية . ولا بـد أن تحليل مشكلة تبدو اخلاقية بحتة قد دفع بوشكين الى دراسة الواقع دراسة تحليلية لانـه هـو وحده ، الذي كان في مقدوره ان يجيب على ما يطرح من تساؤلات حـول طبيعـة الاسباب

(١) ستندال ، « مذكرات سائح » (Mémoires d'un touriste) بروكسل ١٨٣٨ ، ج١ ، ص٢٧

المسؤولة عن عزلة البشر وانطوائهم على انفسهم ، وعن تحول المجتمع الى ساحة حرب . لقد طرحت هذه المشكلة ، الاساسية بالنسبة الى الواقعية ، في « المأسوات الصغيرة » بوضوح مدهش ، وكانت هي الاساس لكل الصراعات المأسوية التي تميز هذه الدورة ، وهي صراعات موحدة في مشروع فلسفي وحيد . ان « المأسوات الصغيرة » مكتوبة بحس تاريخي عميق . انه لا يمكن لغير فنان ، فهم ان اخلاق المجتمع والصفة الاجتماعية والاخلاقية للناس تتوقف على شروط المكان والزمان وعلى الظروف التاريخية المادية ، ان يخلق اشخاصا ، ينتمون الى حقب تاريخية مختلفة ، ويكونون نابضين بالحياة كمثل اشخاص بوشكين . ان اشخاص « المأسوات الصغيرة » لا يرتدون ملابس العصر وحسب ، بل انهم يحملون منه الكثير من السمات النفسية كذلك . وفي الوقت نفسه تتراءى اشباحهم موسومة بتعميم وتركيز واقعي للصفات النموذجية التي لا يمكن ان توجد الا في الشخصيات الشكسبيرية ، والتي تبدو وكأنها تخرج الابطال من الاطار الضيق « للامر الواقع » التاريخي ، وتبين ان بوشكين قد عرف كيف يعمم فيها السمات الاساسية والابدية للضمير الانساني ، متأثرة بالعالم القائم على الملكية الخاصة . وفيما هو يتابع الفكرة المركزية لنتاجه ، جعل أبطاله ، وهم أفراد منكمشون على ذواتهم ، يصطدمون بالاخلاق الأنسية والقوانين الضمنية للانسانية ، مدينا بذلك ، ادانة مبرمة ، الانانية كأساس العلاقات بين البشر . ان كل شخصية من شخصيات « المأسوات الصغيرة » تتميز بنوع من الصراع يضعها في وجه البشر والعالم . ومع ذلك فان كل الصراعات في المسرحيات متناسقة مع بعضها . فالغاوي المرح « دون جوان » الذي يقف من الحياة موقف المستهلك والذي لا يطلب منها غير الملذات وغير اشباع شهواته ، يقضي مسحوقا تحت وطأة نيته اللاانسانية ، التي ترمي الى تضحية فضيلة وشرف وحياة انسان آخر في سبيل شهوته هو ونزوته العابرة . و « فالسنغاما » يستشعر مرارة ما بعدها مرارة من السقوط ، لانه حول بصره وسمعه عن المصائب العامة وحصر نفسه ، مع اصدقائه المستهترين ، ضمن دائرة جذل دنس ، شاعرا انه ، وسط الشقاء الانساني الرهيب ، « فوق القوانين » ، وذلك بعد أن انفصل عن بلايا أخيه الانسان وآلامه . وباء « ساليري » بهزيمة منكرة في مبارزته « لموزار » ، لانه يدفع جريمة كثمن لمفهومه الضيق الجشع للفن على نحو استبدادي . ان « ساليري » ، بتحويله هذا الفن الى لغز لا تكشف أسراره الا لحلقة ضيقة من المقبولين ، قد تجرأ على وضع ارادته الفردية في مركز المقاومة لقوة الصهر والتربية المنطوية في الفن الذي ينشر البهجة ، بسخاء ونزاهة ، على العالمين . فهو يخنق عبقرية « موزار » ، الحرة المضيئة ، مرتكبا بذلك انذل ما يمكن ان يرتكب من قهر ضد عنصر الابداع عند الانسان . وهو يتصرف كجميع أولئك الذين يخنقون العقل ويعملون على وقف عمله الشاق المخلص ، الذي يهدف الى

تحرير الانسانية من سيطرة الاحكام السبقية والجهل والشر . وقد اكتسبت فكرة بوشكين الانسية في هذه المأساة طاقة على التعميم لا مثيل لها ، وقوة نقدية كبيرة .

ولكن ما هي الارض التي تغذي كل هذه المآسي الانسانية وتغذي الكره الذي يحمله الانسان لاخيه الانسا نويقحم عدم الانسجام على العلاقات بين البشر ؟ ان مسرحية « الفارس البخيل » ، وهي المأساة الرئيسية في هذه السلسلة كلها ، هي التي تجيب عن هذه الاسئلة . فالعالم ، الذي توجد فيه جميع المعاني مشوهة ، والذي ينصح الابن فيه بأن يقتل اباه ، ويغوي فيه القاتل الشبق ارملة القتيل ، ويثير فيه الخير المجرد البغضاء والاذية القصوى ، وفيه تخفي الزوايا المظلمة من الحياة « جرائم دامية » على اهبة البروز الى النور لدى اول دعوة ، وفيه تثير دموع البشر وبلاياهم اما الاحتقار او اللامبالاة ، وفيه يضطر الشباب والنبوغ الى بيع نفسهما ، وفيه توزن قيمة الانسان بما يملك ، ويسود الحرص والجشع ، ويداس بالاقدام الضمير والاخلاق ، هذا العالم المقسوم الى سادة وعبيد ، هذا العالم الضاري المخيف ، هو العالم القائم على الملكية الخاصة ، الذي يتحكم فيه ، كشيطان مريد وروح شريرة ، التاجر العجوز ، أو المرابي العجوز ، عبد الذهب وربه ، هذا الرمز لسيطرة الانسان على الانسان . ان الفارس يشعر انه محصور في لأمته : فبوشكين ، الذي فهم طباع سيد الحياة الجديد ، الذي تأكد في مجتمع ما بعد الثورة ، لم يعط البارون ملامح معاصرة حتى لا يخرجه من المخطط العام للسلسلة . ولقد كانت للبارون الشيخ ، رغم لامته ، اشباه في الفن الواقعي على زمن بوشكين . وهو ، من حيث المغزى ومن حيث معرفة أحداث الحياة التي يعكسها ، يوازي الشخصية البلزاكية « غوبسيك » الذي يخدم ، بنفس التعصب والهوس ، سيده « الذهب » ، والذي يحتقر ، كالبارون ، البهرج الخارجي والعلامات الظاهرة للسلطة ، التي يفضل عليها السلطة الخفية والحقيقة في آن واحد . ولما كان يمارس مهنة البارون نفسها ، فهو يفهم ان الانانية والجشع هما المحركان الحقيقيان للعلاقات بين الناس ، في المجتمع الذي يعيش فيه . وكالبارون ايضا يتمتع « غوبسيك » بسمات قوية ، تفضح ، رغم قوتها عنصرا هاربا غونيا ، هذان الرجلان مكتنزان حقيقيان ، وليسا رجلي اعمال عاديين ، كأولئك الذين تميزت بهم المرحلة الاولى من الادخار البرجوازي ، والذين يسجلون ، مع ذلك ، بداية تمثيل الراسماليين الطماعين في الفن الواقعي العالمي .

ان مشكلة العلاقات مع الرأسمالية ، هي ، في نظر بوشكين ، كما في نظر بلزاك وستندال وديكنز وفاكري ، التي تميز ، بصفة رئيسية ، الحكم على طابع التطور التاريخي . لقد بحث بوشكين ، باصرار ، عن القوى الاجتماعية والمبادىء المحددة للبنى الاجتماعية ، التي في امكانها ان تقف في وجه الرأسمالية ، سالكا في ذلك سبيل

كتاب عصره الكبار ، ودارسا بكل اهتمام تأثير النظام الاجتماعي الجديـــد في حيـــاة المجتمع . واذا كان بلزاك يضل سواء السبيل اذ يفترض أن في مقـــدور الملكيـــة والكنيسة أن تكبحا جماح عناصر وفوضى التعامل الراسمالي الحر ، والتأثير الضار للاخلاق البرجوازية على الانسان ، واذا كان ديكنز يرى أن الحس الاخلاقي ، الـذي يجب تنشيطه لدى البشر ، يستطيع ان يقاوم التأثير السيء الـــذي يمارسه نظـام العلاقات الرأسمالية على الوعي الاجتماعي ، فان بوشكين ، شأنه شأن ستندال ، قد حلل بدقة امكانية الاتحاد مع الشعب الثوري ، ورجع باستمرار الى هذه الفكرة فـي « دوبروفسكي » وفي « قصة يوغاتشيف » وكذلك في « المشاهد المأخوذة مـن ايـام الفرسان » التي تشبه في تصميمها قصة « الجاكري » « لميرعيه » . وككبار الواقعيين الآخرين في الماضي ، كان يطمح الى تخطي اطـــار الحاضر التاريخي ، والتكهن بسير التطور الاجتماعي المقبل . ان البحث عن الآفاق المستقبلية يصدر عـن طبيعة المنهج الواقعي بالذات ، ويؤلف صفتـه المميزة الاساسية : ذلـك ان عـلى الفنان ، وهـو يستوعب الواقع ويخضعه لدراسة تحليلية ، أن يعرف ويفهـم حركـة العالم الـذي يدرسه ويستوعبه . هذا البحث ناشيء ، عند كبار الواقعيين في القرن التاسع عشر، عن رفض للمجتمع المتولد عن البرجوازية . وكان بوشكين يرفض التقدم الرأسمالي، سواء بشكله الاميركي « الخالص » ، أو بالشكل الذي كان يميـــز التطور الاجتماعي الاوربي . فقد كتب عن الديمقراطية البرجوازية الاميركية يقول : « لقد رأينا بذهول كل وقاحة الديمقراطية وكل أفكارها المسبقـــة العنيفة ، وكـــل استبدادها الذي لا يحتمل . ان كل ما هو نبيل ونزيه ، وكل ما يرفع الروح الانسانية مسحوق تحت وطأة أنانية لا ترحم وتعطش الى الرفاهية . هناك الاغلبية التي تظلم المجتمع دون ان ينالها عقاب ، وهنـاك استعباد السود وسط التربية والحريـة ، والاضطهادات بين العائلات في شعب لا يضم نبـلاء ، وهناك طمع وحسد مـن طرف الناخبين ، وتردد واستخذاء من طرف الحاكمين (١) ... » وبنفس التعابير تقريبا وجـــه ستنـدال الانتقاد الى الديمقراطية الاميركية في تعليقه على رحلة الـى اميركا الشمالية قام بهـا رجل دعاه بالنقيب « هولي » . ولا يخفى ان الحرية التـــي تحدث عنهـــا بوشكين وستندال انما هي حرية النظام الاقتصادي الحر الـذي أعلنته الثورة البرجوازية . ونفس هذه السمات التي تتميز بها الحضارة الاميركية منتقدة أيضا من قبل ديكنز ، في كتابه « مارتن تشوزلويت » ، الذي هو هجاء بارع للديمقراطية البرجوازية .

ولكن بوشكين يقول من جهة ثانية : « اقـــرأوا شكاوى الشغيلة في المصانـع الانكليزية : ولسوف يوقف الهول شعر رؤوسكم ! كم هناك مـن التشويهات المقززة

(١) ب. بوشكين ــ المؤلفات الكاملة في عشرة مجلدات ــ الطبعـة الروسيـــة للاكاديمية ، ١٩٤٩ ، ج ٧ ، ص ٤٤٩ .

للنفوس ، وكم من العذابات التي لا تجد لها أي تفسير . فيا لهـــا من همجية عديمة الحس ، من ناحية ، ويا له من بؤس رهيب ، من الناحية الاخرى ! وقـد تتخيل ان الامر يتعلق ببناء اهرامات الفراعنة ، وبيهود يعملون تحت السوط المصري . كـلا ! بل ان المسألة تتعلق بأجواخ السيد « سميث » وابر السيد « جاكسون » . لاحظ ، في هذا الصدد ، ان هذه الاعمال لا تعتبر تعديات ولا جرائم ، وان كل شيء يتم ضمن الاطار القانوني . قد يقال أن ليس في العالم أبأس من العامل الانكليزي ، ولكـن انظر ما فعل هناك اختراع آلة جديدة أوقفت فجاة مـا بين خمسة وستة آلاف عامـل عن عملهم الذي هو أشبه بالاشغال الشاقـــة ، وحرمتهم مـــن الوسائـل المستمـرة للعيش ... (١) »

« ان كل تحسين في الآلة يلقي بالعمال في الشارع . وكلما كـان التحسين أوسع كانت الفئة المحولة الى البطالة اكثر عددا . وعلى هذا فان كل واحد يؤدي ، بالنسبة الى عدد من الشغيلة ، دور ازمة اقتصادية تعقب بؤسا وفاقة وجريمة » (٢) . هذا ما كتبه « انجلز » وهو يحلل وضع الطبقة العاملة الانكليزية . وتلـك هي التناقضات الحقيقية للتقدم الرأسمالي ، وهي تناقضات لم تخف عـــن النظر الثاقب لبوشكين وغيره من كبار الواقعيين في القرن الماضي . لقد استطاع الشاعر ان يفهمها ، ويدرك تأثيرها على العالم الاخلاقي للانسان . من اجل هذا عرف كيف يبـــدع ، في « بنت البستوني » ، صورة بطل ذلك العصر الجديـــد . فالسمات النموذجية للوجـدان البرجوازي تجد في هذه الرواية تعبيرا واقعيا لها ، وتظهـــر معممـــة . فالبطـل « هرمان » الذي ليس له ، كالبطلين البلزاكيين ، « راستينياك » و « روبمبريه » ، من منشط حيوي غير التعطش الى الثروة ، انسان فرداني مكتمل . لقــد خنق فيه هوسه بمصلحته الفردية سائر العواطف الانسانية الطبيعيـة ، واخضعها للحسابات اللاانسانية التي لا ترحم . ولما كان شبح الثراء قد اعمى منه البصر ، فهـو لا يتورع عن ارتكاب الكبائر ، ولا عن اللجوء الى الخديعة ، وذلك سعيــا وراء هدف حياته الوحيد الذي يتابعه باصرار مهووس . انه يتصرف حسب طبيعته الجشعة ، مزيحا من طريقه ، دون اي رحمة ، كل ما يقف حجر عثرة فيها ، ناظرا الـى المجتمع نظرته الى ساحة حرب ، والى الناس كانهم اعداء ، او أدوات تمكنه من تحقيق مخططاته . وليس من قبيل الصدفة أن يتخلل القصة مزيج من الوان المدينة ، وان تشعرك فيها صورة « بطرسبرج » بأجواء قصة غوغول « جادة نيفسكي » والمشاهـد الدرامية في مؤلفات دوستويفسكي ، لأن هذه المدينة كانت تضم جميع تناقضات المجتمع ، التـي

(١) نفس المصدر ، ص ٢٩٠ .

(٢) ف. انجلز ، « وضع الطبقة الكادحة في انكلترا » المؤلفات الكاملة ـ « ايديسيون سوسيال » ، باريس ، ١٩٦٠ ، ص ١٨٢ .

تبدد فيها واضحة وضوح البداهة .

وكان انجلز قد لاحظ ، وهو يحدد السمات المميزة للمجتمع البرجوازي ، أن هذه السمات تظهر بمزيد من البداهة في حياة وعادات المدن الكبيرة ، مراكز ونقاط ارتكاز الحضارة الراسمالية . « وحتى لو كنا نعرف ان عزلة الفرد هذه وهذه الانانية الضيقة هما ، في كل مكان ، المبدأ الاساسي للمجتمع الحاضر، فهما لا تظهران بصفاقة ووثوق مطلقين الى هذا الحد الا هنا بالضبط ، في زحمة المدينة الكبيرة . ان انقسام الانسانية الى احادات ، لكل احاد منها مبدأ حياة خاص وغاية خاصة ، هذا التحويل للعالم الى ذرات مدفوع هنا الى اقصى مداه .

وينتج عن ذلك أيضا ان الحرب الاجتماعية ، حرب الكل ضد الكل ، معلنة هنا بشكل صريح . فالناس ، شأنهم شأن الصديق « ستيرنر » ، لا يعتبرون بعضهم بعضا الا كأتباع يمكن استخدامهم : فكل واحد يستغل غيره ، وتكون النتيجة ان يدوس القوي الضعيف بقدميه ، وان يختص العدد القليل من الاقوياء ، اي الراسماليين ، انفسهم بكل شيء ، فلا يبقى عندئذ للعدد الكبير من الضعاف ، اي الفقراء ، سوى حياتهم ، ولا شيء غير الحياة (١) » ان السمات المميزة للمجتمع البرجوازي والعلاقات البرجوازية ، التي ذكرها انجلز ، قد انعكست كذلك في « بنت البستوني » . فالواقع أنه كان على « هرمان » أن يصارع ، من أجل الثروة والسلطة ، لا في ناد للمقامرة بل في البورصة ، لانه كان مهيأ لذلك بطبعه وبما يحمله من آراء في الحياة .

والى جانب ما لبوشكين ، في « بنت البستوني » و « الفارس البخيل » ، من رؤية كاملة للتطورات التدرجية الحقيقية الجارية في المجتمع ، الى جانب العمق البالغ الذي به يفهم الاحداث الاجتماعية التي تبرز في عالم ما بعد الثورة ، وما يتجلى في هذين الاثرين من كمول واتقان ، فان الارتكاز الاساسي يقوم على تحليل النتائج الاخلاقية الناشئة عن تأثير الانانية الاجتماعية في الانسان . هذا التحديد في الطريقة ، التي اصطنعها بوشكين لتصوير المجتمع البرجوازي ، كانت تتحكم به صفة التطور البطيء للراسمالية في روسيا : فمع فهم بوشكين للاتجاه الرئيسي للتطور الاجتماعي، وادراكه ان انتصار البرجوازية أمر لا مفر منه وان العالم الاقطاعي مقضي عليه بالزوال ، ومع ملاحظته تحرك المجتمع نحو الراسمالية ، لم يتمكن من تحليل قيام وتمكن العلاقات الاجتماعية الجديدة بنفس الاتساع الذي تهيأ لغيره من الفنانين الواقعيين العائشين في ظل النظام الراسمالي . ولكن هذا لا ينفي انه قد ارسى قواعد طراز جديد من الواقعية ، نقدي من حيث الخاصيّة ، تأليفي من حيث الطريقة التي

(١) ف. انجلز ، « وضع الطبقة الكادحة في انكلترا » ، المؤلفات الكاملة ـ « ايديسيون سوسيال »، باريس ، ١٩٦٠ ، ص ٦٠ ــ ٦١ .

يعرض بها علاقات الانسان بالبيئة وعلاقاته بالمجتمع . لقـــد صور بوشكين انسان عصره على الصعيد التاريخي ، بمعنى انه كان يعتبره ثمرة لوسط اجتماعي محـــدد ، يمتلك وعيا طبقيا واضحا لم يكن يميز سواه . والطريقة النموذجية التي استخدمها بوشكين لتصوير الواقع تميّز كذلك كل الواقعية النقدية في عصره الكلاسيكي .

وقد اتاحت هذه الطريقة لبلـــزاك وستندال ، لديكنـــز وثاكري ، للاخوات « برونتي » وغوغول والواقعيين الروس المنتمين الى « المدرسة الطبيعيـــة أن يبرزوا ويحللوا تناقضات العلاقات الراسمالية الجديدة ، التي قامت على انقاض الاقطاعية. والحقيقة ان الواقعية النقدية كانت وحدها هي القادرة على استيعاب ذاـك الواقع الجديد ، لأن الواقعية البرجوازية ، التي تعتبر التقـــدم الراسمالي كقاعدة طبيعية للتطور الاجتماعي لم تبذل اي محاولة لتحليل الواقع في حركته الحقيقية ، بل بذلت قصارى جهدها لأن تحِل محل صورة تناقضات المجتمع صورة الحيـــاة الروحية للانسان مفصولا عن المجتمع . مثل هذا المفهوم يعبر عنه بدقـــة ممثل بارز للواقعية البرجوازية ، هو « بولوير ــ ليتون » ، وهو مصور طبائع وعالم نفسي موهوب . فقد كتب يقول : « ان المؤلفات التي تدرس الانسان في علاقاته بالمجتمع لا تنطبق عليه الا اذا كانت العلاقات المدروسة تدوم . مثال ذلك أن مسرحية تصف طبقة معينة فـــي جو هجائي تفقد بالضرورة معناها عندما تفقده هذه الطبقة ، مهما كان عمق الافكـــار التي تتضمنها حول هذا الموضوع ومهما كانت حقيقة الشيء الذي يتناوله الهجاء .. ان رواية تميز القرن الحاضر بصورة كاملة قد تبدو في المستقبل غريبة وغير مفهومة. من اجل هذا كانت شعبية الآثار التي تتناول الانسان في علاقات محددة، لا في حد ذاته (In se) تنحصر جزئيا ضمن العصر وضمن البلد الذي رات فيه هذه الآثار النور. اما الآثار ، التي تدرس الانسان كانسان ، وتتناول جوهره الروحي فتبرزه وتحلله ، سواء اكان ذلك في الماضي أو الحاضر ، وسواء كان هذا الانسان أوربيـــا أم همجيا ، فهي ، دون أدنى شك ، صالحة وبالتالي مفيدة ، لكافة الازمان وكافة الشعوب (١). » وقد اصبح تصوير « الانسان كانسان » هو الصفة المميـــزة والسمـــة النوعية للادب البرجوازي في القرنين التاسع عشر والعشرين . هذا المبدأ الـــذي يقضي بأن يصور الانسان مفصولا عن عالم العلاقات الاجتماعية والذي بولغ فيه ، هـــو أساس للادب المنحط المعاصر .

وقد عجز الفن الرومنسي ، من جهته ، عن ابراز التناقض الحقيقي للراسمالية « الحرة » ، التي كانت في حالة التكوّن . لقد كانت السمات الجديدة ، التـــي كانت تتغلغل في الحياة وتعرّي الطبيعة اللاانسانية للمجتمع البرجوازي ، كانت تفرض ان

---

(١) بولوير ــ ليتون ، « بلهام ، او مغامرات رجل محترم » (Pelham or ad - ventures of a Gengtleman) نيويورك ، ص ٤٨ .

يعمد الى تحليلها واستيعابها . فبالنسبة الى الرومنسية تبـدو سيرورة التطـور البرجوازي لا معقولة او صعبة او مستحيلة معرفتها . وكان الرومنسيون المحافظون يحبسون أنفسهم ضمن دائرة رفض صبور للحياة وللمجتمع الجديد ، مثل « الفـرد دوفينيي » او يدافعون صراحة عن الرجعية الاقطاعية ، مثل « أرمين » و « سوتي » وغيرهما ، اما الرومنسيون الذين كانوا ، مثـل « لامارتين » ، يشاركون في أوهـام الليبرالية البرجوازية ، مع وقوفهم موقفا سلبيا من اشد مظاهر التقدم البرجوازي اثارة للاشمئزاز ، فقد كانوا يرون ، رغم كل شيء ، أن النظام الاجتماعي الجديد لم يكن يحتاج الا الى بعض الترتيبات . الا ان الرومنسيين الثوريين ، المرتبطين ، الـى حد ما ، بتنامي الروح البروليتارية والديمقراطية الثورية ، ذلك التنامي الذي توجته ثورة عام ١٩٤٨ ـ أمثال « هنري هاين » و « فريليغرات » و « مورو » و « باربييه» و « لنو » والشعراء العمال الذين اسهموا في الحركة « الشارتية » ـ كانوا يكشفون عن تناقضات التقدم الراسمالي ، دون أن يقدموا ، مع ذلك ، صورة تامـة للمجتمع البرجوازي . لقد كان الواقعيون النقديون وحدهم هم القادرين على رؤية واستيعاب جماع الظواهر المتناقضة للتطور الاجتماعي ، وعـلى تحليـل الجوانب الاساسية للوجدان البرجوازي والنظام الاجتماعي . وفي الوقت الذي كانت فيـه الواقعيـة النقدية تتفتح ، كان المجتمع البرجوازي قـد القـى في غياهب النسيان عصـر « اليعقوبيين » المجيد ، والملحمة الدامية للحروب النابليونية ، ودخل عهـد التنافس الحر ، وهو يتمثل مكتسباته الخاصة . كانت البرجوازية تحتفـل بحريتها : فقد استبدلت « البطبطة » بموسيقى « الكرمانيول » ، وبغطاء الراس « الفريجي » (غطاء راس أحمر اللون اتخذ في فرنسا ابان الجمهورية الاولى ، رمـزا للحرية ـ المعرب) استبدلت قبعة التاجر المستديرة ، وببـزة الخيال الملونـة ، « ردنغوت » الغازي الجديد للعالم ، فارس الحسابات والتسليف . وقد حـل محل خطباء « الجمعية التأسيسية » ، الذين هزوا العالم ، مثرثرو « البرلمان » . كانت البرجوازية تدافـع عن سلطتها دون رحمة ، وتواجه ، بالحديد والنـار ، الجماهير الشعبية الثائرة ، التي أقامت المتاريس في تلك الايـام مـن شهر تموز ، فقد اسالت دم البروليتاريين الليونيين ، الذين تجاسروا على المطالبة بحقوق انسانية ، وسحقت انتفاضة نساجي « سيليزيا » ، واستنفرت قواها ضد « الشارتيين » ، الذين كانوا يظنون، بسذاجة، ان الحريات الديمقراطية التي أعلنتها البرجوازية ستمنح الطبقة العاملـة امكانيـة التحرر من الاستعباد الراسمالي .

ان اتجاها قويا نحو البحث ورغبة في المعرفة بالغة الحماسة كانا يميزان ، الـى ابعد الحدود ، كبار الواقعيين ، في القرن التاسع عشر ، الذيـن ، بدرسهم للحياة وتصويرهم اياها ، وبابرازهم التناقضات الموضوعية للرأسمالية ، كانـوا يحتلون ،

دون نزاع ، مركزا انتقاديا بالنسبة الى العالم القائم عـــلى اساس الملكية الخاصة . فقد كتب بلزاك يقول : « ان العالم يطلب صورا جميلة ، ولكن اتى يمكن العثور على نماذج لها ؟ هل ملابسكم الحقيرة ، وثوراتكم الفاشلـــة وبرجوازيوكــم الثرثارون ، وديانتكم الميتة ، وسلطاتكم الزائلة وملوككم العاملون بنصف راتب ، هـــل هم يوحون بالشعر الى الحد الذي ينبغي معه تغيير اشكالهم لكم ؟.. اننا ، اليوم ، لا نستطيع الا أن نسخر ! (١) » ان عنصر المعرفة والنقد يتخلل روايات بلزاك ، الذي يعقب عرض الموضوع بأوصاف صافية تتناول وضع أبطاله ومصالحهم ، وعلاقاتهم الاقتصادية ، كما يعقبه بتفاصيل دقيقة واسعة عـــن الحيـــاة واللباس والتقاليـــد والاذواق ، والاكتشافات العلمية ، والعمليات المصرفية والمالية ، والقروض ، و « الموضة » وبيع الاماكن ، وكتابة العدل . ويدرس ، بالاضافة الى هـــذا ، النظم ، وعلاقات الكنيسة بالدولة ، ورسوم الايلولة ، والتشريـــع الاقتصادي ، مدخـــلا في عرضه ، صالونات المجتمع ، وحجر الانتظار عند المرابين ، واكواخ المدينـــة ، وعادات الريف الفرنسي وتقاليده . على الكاتب اذن ان يكون قد حلل الطبائـــع ، واحتـــك بجميع التقاليد ، وجاب الكرة برمتها ، وعانى كافة الاهواء ، قبل ان يؤلف كتابا ما ، او ينبغي أن تجد الاهواء والبلاد والتقاليد والطبائع ، وحوادث الطبيعة والحوادث الاخلاقية ، أن يجد كل هذا مكانا له في فكره (٢) » . هكذا كان يقول بلزاك ، الـــذي كان يبذل الجهـــد لتفحص وعرض حياة الانسان وحياة المجتمع والتاريخ بطريقة تاليفية . واذا كـــان البناء الخفيف للنثر البوشكيني ، الخالي من الزخارف والبريق يندرج بسهولة فـــي باب الفن الحديث ، واذا كان الفعل عنده يفلت من عبء الزمن ، فان النثـــر البلزاكي يتميز بمظهر فخم ، جامد ، والى حد ما ، قديم . ثـــم ان بعض اجـــزاء الصرح غير المستكمل « للكوميديا الانسانية » قد تَهَدَّمَت ، ولكن النتاج الباذخ لبلزاك لم يفتأ ، مع ذلك ، يؤثر في الفن ، وذلك بفضل متانة شخصيات ابطاله وقوة الشهوات التـــي رسمها الكاتب والتي تكشف عن الاعماق الخفية لنفوس أبناء هذا العالم القائم عـــلى الملكية ، ولكن لان « الكوميديا الانسانية » تقدم كذلك اختزالا ، عـــلى أرفع مستوى من الواقعية ، لحركة الحياة الواقعية على اتساع مداها . وكما هـــو الشأن بالنسبة الى بطل « بنت البستوني » ، يطمح أبطال بلـــزاك بقوة الـــى تحقيـــق مصلحتهم الشخصية ، ويتسم طبعهم بواحدية تربط بين العالم الداخلي للبطـــل وبين هـــواه المضني . فالعاطفة الابوية عند الاب « غوريو » قد طوت جميع عواطفه الاخرى ، كما خضع لشهوة المال ، لدى « غوبسيك » و « نوسنجن » و « لوسيان دو رو بمبريه »

(١) اونوريه دو بلزاك : « جلد الكرب » (La Peau de Chagrin) بروكسل ١٨١٣ ، ج ١ ، ص ١٩ .
(٢) نفس المصدر ، ص ١٥ .

و « تايفر » و « تيّيه » و « الاخوة كنت » و « هوبرتان » و « ريغو » ، و « الاب غرانديه » ، ومئات غيرهم ، خضع عالمَهُم الروحي . ان بلــزاك بتصويره ابطــال « الكوميديا الانسانية » متمحورين على أنفسهم وعــلى مصلحتهم الخاصة ، التـي تتعارض مع المصلحة العامة ، أو مصلحة الناس الآخرين ، انما كان يعبر عـن النوعية الموضوعية للتطور الاجتماعي البرجوازي ، اي تنامــي واتساع الذرية الاجتماعية ، وانقسام البشرية الى أفراد منعزلين عن بعضهم .

على ان بلزاك باعتباره الطبع كوحدة لعالم الانسان الداخلي ولهـواه المسيطر ، لم يكن ، مع ذلك يضع الهوى والطبــع في نفس المستوى ، لأن هذيــن التصورين متحدان، في نظره، جدليا ، وليسا متطابقين. ان الهوى هو القوة المحركة للطبع ، أي مبداه النشيط: وقد كان يدخل في تناقض مع الطابع الاخلاقي والنفسي للبطل . اما الطبع فهو مكون من تاثير البيئة ، يستجيب الى دقائقها ويتوقف عليها . من أجل هذا كان أبطال « الكوميديا الانسانية » ، رغم انهم منمدجون اجتماعيا ، يملكون شخصيَة قوية لا تتحول الى الجوهر الاجتماعي للبطل أو الى هواه المضني ، كمـا هـي الحال عند الكلاسيكيين ، ولا هي تعميم خاصية او سمة لطبيعته ، كما هــو الشأن عنـد الرومنسيين .

لقد كان بلزاك ، وهو يدرس الطبائع الفردية ، ناظرا في الحياة بنفــاذ مدهش ، معبرا عن دقائقها في مؤلفاته ، مطلعا على المضاربة العقارية وعلى الوسائل التي يلجأ اليها الفلاحون لانتزاع الخشب مــن المـلاك ، عارفــا بثمــن الحليّ التـي ترهنهــا فيكونتيسة أو مركيزة مغرمة عنــد مــراب باريسي ، وكذلـــك بأسرار القصور الارستقراطية المستخفية بين الاشجار الخضراء في « سان جرمان أن لاي » ، عالمـــا بسير عمليات التدليس في البورصة ، وبدسائس السياسيين الخفيــة ، كان يتتبع ، تتبع المؤرخ ، توغل الجَشع في كافة دوائر الحياة الخاصة والعامة ، وقــد بيّن كيف كان هذا الجشع يفسد الضمير الانساني ، ويجمد العلاقات بــين البشــر . ان معنى والكولونيل شابير) ، وعاطفــة الصداقة (الاوهــام الضائعة) ، والحب (الحَظــر ، القرابة (الابوان الفقيران) والروابط العائلية (الاب غوريـــو ، وأوجيني غرانديه ، وحورية المقاطعــة (La muse du département) ، والمــرأة البالغـــة الثلاثين) ، والاستقامة (سيزار بيروتو) ، وجهاز الدولة (المستخدمون وقضيـــة غامضة) ، والصحافة ، والمسرح ، والنشر ، والفن ، والمصرف ، كل شيء متسم ، الـــى أبعد حد ، بالجشع ، خاضع للتدبير الاناني ، الذي يحول الحياة الــى ساحة قتال تنتفي فيها كل رحمة نحو الضعفاء ، وفيها تسحب الاخلاق والخير في الاوحــال وتدنّس .
ان الصراع الدائر في المجتمع ليس مجـرد صراع بـين الانسان والانسان ، بين طبــع وطبع ، وبين شخصية وشخصية ، وبين شخصية والمجتمع . اذا شئنـــا أن نردد

كلمات البطل الاثير عند بلـزاك ، الدكتور « بيناسي » ، الـذي هـو « انـا آخـر » (alter ego) للكاتب ، نقول ان هذا الصراع ليس شيئـا غير الحرب التـي تضع الفقراء والاغنياء وجها لوجه ، والتي تدور رحاها في الدولة القائمة علـى الملكيـة الخاصة ، غير هذا « الاتحاد بين المالكين ضد المعوزين » . وهـو ، في الوقت نفسه ، المعركة التي تخوضها البرجوازية ضد طبقة النبلاء ، ويخوضها الفلاحون ضد الملاك ، والبروليتاريون ضد أصحاب المصانع . وبالاختصار ، ان صراع الطبقات هـو الـذي تقوم على اساسه العلاقات الاجتماعية والذي يشرح سر التطور التاريخي ، وهـو المحرك للتقدم .

ولقد قادت الدراسة التحليلية للمجتمع بلـزاك الـى التفكير في أن انتصار البرجوازية شيء لا يمكن تفاديه . من أجل هذا، ورغم الكره الشديد الذي كان يحمله للبرجوازية ، ورغم الحب الذي يشعر به نحو نبلاء الارستقراطيين الخالين مـن اي جشع ، اضطر ، مع ذلك ، الى التعبير عن ميل المجتمع القديم نحـو الافول ، والـى تناول وصفه لطبقة الاشراف من وجهة نظر نقدية . فقد نسب بلزاك الـى رجال الاعمال البرجوازيين سعة الافق وقوة الارادة والطاقة التي لا تنفد ، وهـي سمات تعوز ، الى حد ما ، الشخصيات الارستقراطية المصورة على انهـا جـد متعلقـة بالمثاليات . كان بلزاك يرى في أولئك الرجال ، الذين كـان يضعهم ،مقابـل النبلاء ، حَملة للنشاط ، حملة للعزيمة الاجتماعية . ومن هذه الزاوية تتفوق شخصيات بناة السلالات المالية على شخصيات « آل غرونتر » التي ابدعها الادب الواقعي الذي جـاء بعد ذلك ، والعجوز « بودنبروك » ، و « ارتامونوف » الاكبـر ، و « كوبروود » ، الذي تذكر" قوة شخصيته وسلامة طويته بالشخصيات البلزاكية . ولكن بلزاك ، مع اعترافه بقوة هذه الطبقة المنتصرة كان يفترض ــ وهذا يشهد على التاريخية العفوية لفكره ــ أن النظام البرجوازي للعلاقات الاجتماعية لـم يكن بالشيء المتفوق علـى المخلوقات ، وانه لا يمكن أن يكون ازليا . وقد توصل بلزاك الى هـذه الفكرة بوصفه انسيا يرفض لا انسانية الحضارة الراسمالية . فقد كان يرى ان هـذه الحضارة ، ما دامت لا تضمن سعادة الانسان ، لا يمكن ان تستمر طويـلا ، وانهـا ، بالتالـي ، محكوم عليها بالزوال . لقد كان النقد الاخلاقي للراسمالية يكشف عن قـوة وضعف تصور بلزاك للعالم . فبينا كان يرى ، بحـق ، أن انقسام البشر ، او تحولهم الـى ذرات ، تنبذ واحدتها الاخرى ، انما هو نتيجة اساسية للتقدم الراسمالي ، لم يفطن الى الوجه الآخر من الراسمالية ، الا وهو دورها التوحيدي ، الذي مـن شأنه ان يؤدي ، في الظروف الجديدة التي رافقت تصفية الانفصالية الاقطاعية ، الـى تقوية الارتباط بين الناس ، وتدعيم الصلات الانسانية سواء على صعيد الانتاج الصناعي ، في الدرجة الاولى ، أم على صعيد المبادلات ، موجدا بذلك الشروط الموضوعية ، فـي

داخل النظام الرأسمالي نفسه ، للانتقال الـى تجميع الفقـراء ضد الاغنياء ، اي المظلومين ضد الظالمين ، بغية تغيير النظام الاجتماعي القائم .

ان بلزاك الذي كان يكره الديمقراطية البرجوازية وليبراليتها ، ويدرك تمـام الادراك التناقضات الحقيقية والنواحي السلبية للنمو الرأسمالي ، ويصور ، بمحبة، الجمهوريين المدافعين عن مصالح الشعب وحقوقه ، كان ، رغم كل ما لديه مـن عمق واتساع أفق يشهد بهما تحليله للعلاقات البرجوازيـة في أشد تدرجاتها التاريخية خفاء ، كان ، مع ذلك ، اقل مستوى من الاشتراكيين الطوباويين ، الذين كان يعرفهم كل المعرفة ، والذين تحاور معهم واشار الى مظاهر الضعف المذهبية لديهم . لقـد ادى عدم فهم بعض النواحي الهامة من الواقع الى تشويه منهج بلزاك الواقعي احيانا، والى بروز اتجاهات رومنسية في نتاجه ، فبدت شاعريتـه الواقعية وقـد تخللتهـا شاعرية الرواية القوطية ذات « الاسرار والاهوال » مما (جعله يضع مؤلفات ساذجة وهمية لا يمكن تصديقها ، من نوع « قصة الثلاثة عشر » . ففـي المسائل الاجتماعية وقع بلزاك ، وهو يشرح الوسائل التي تساعد على تخطي عواقب النمـو الرأسمالي ، وقع في الطوباوية المحافظة ، اذ اعتقد بأن في وسع السلطة الارستقراطية ، باعتمادها على القيم الاخلاقية للدين ، أن تقود المجتمع الى الخير، دون تغيير العلاقات الانسانية القائمة ، ودون القضاء على مبدأ الملكية والاكتفاء بضبطه فقط . مثل هـذه النظرية هي التي يتفضلها « بيناسي » ، بطل الرواية الطوباوية التعليمية ، « طبيب القرية »، وهي رواية باهتة ، ولكنها جديرة بالاهتمام من حيث ان الكاتب عبَّر فيها عن أفكاره الرامية الى اعادة تنظيم المجتمع . لقـد كان يعتري بلـزاك مـا اعتـرى غوغـول ودستويفسكي : وهو أن رفض هؤلاء الفنانين العظام للطريـق الرأسمالية في التطوير الاجتماعي ، وللوسائل الثورية التي تتيح تغيير العالم وتحسينه ، حملهم على البحث عن سند يدعم نضالهم ضد الانانية البرجوازية ، التي تدمر وتشوه الجوهر الاخلاقي للانسان ، في السلطة الاستبدادية والاخلاق المسيحية . كذلـك ظهـرت الطوباوية المحافظة في نتاج بلزاك ، من حيث أن الكاتب لم يدخل في حسابه ، وهو يدرس القوى التي كانت ذات فاعلية في مجتمع عصره ، الشعب بوصفه عاملا مستقلا يحسم ، في الواقع ، حركة التاريخ . فبينما كان الاشتراكيون الطوباويون ، وعلى الاخص « سان سيمون » ، يزدادون اقتناعا يوما بعد يوم بأن « الفئات الدنيا »، ومنها البروليتاريا، كانت ، هي نفسها ، قادرة على توجيه كافة المجالات لحياة الدولة والاقتصاد ، كان بلزاك يؤكد العكس في مجادلاته الصريحة ليس هناك من ريب في أن بلـزاك ، بابرازه تناقضات التقدم الرأسمالي وانتقاده الاسلوب الرأسمالي في العلاقـات الاجتماعية ، كان يعبر عن عواطف وعقلية « الفئات الدنيا ، المظلومة مـن قبل الرأسمالية ، اي الاوساط الشعبية . ولكنه كان يرى ، في الوقت نفسه ، أن الاصلاحات الاجتماعيـة

واعادة تنظيم المجتمع وتقعيده لا يمكن لها ان تتم الا انطلاقا من القمة . وقد احتفظ بلزاك ، الذي شهد ثورة ١٨٤٨ ، بهذا الراي حتى نهاية حياته . وعلى العكس من ذلك كان ستندال ، اذ لم يكن يتوهم أن يرى السلطة الاستبدادية ، مؤيدة من قبل الارستقراطية والكنيسة ، في وضع يؤهلها لان توقف وتنظم تناقضات المجتمع البرجوازي ، وان تستأصل كذلك الانانية الاجتماعية عن طريق علم الاخلاق المسيحي . فهو ، كجمهوري مرتبط روحيا بالحركة الديمقراطية الثورية ، يرى أن الكنيسة والارستقراطية والسلطة الاستبدادية انما هي كلها قوى معادية للشعب . أما فيما يخص آراء الفئات الحاكمة فقد كان على تمام الاقتناع بأنها لا يمكن تصحيحها بواسطة الحجج العقلية وجعلها تخدم الخير العام ، لانها متولدة عن الكسب . وعلى نفس الشاكلة لا تفكر البرجوازية ، التي استولت على طائفة من الامتيازات ، الا في زيادة قوتها وثروتها ، وهي لن تتنازل عن مصالحها دون ان تصطدم اصطداما عنيفا بالارستقراطية ، وخاصة بالشعب . اذن لم يكن ستندال يعتبر مجتمع عصره ميدان حرب معمما فقط ، وهو الشيء الذي كان يبدو كحقيقة بديهية لبلزاك ولغيره من الواقعيين النقديين ، بل انه عرف كذلك — وهنا تتجلى الصفة الديمقراطية للتصور الستندالي للعالم — ان يرى المجتمع متسما بحرب غير معلنة ومستمرة بين الفئات المتملكة الحاكمة وبين الشعب ، الذي تتجه اليه كل مشاعره الروحية والسياسية . من اجل ذلك كان ابطاله ، بخلاف ابطال « الكوميديا الانسانية » ، اما يقاومون المجتمع يحسبانه قوة غريبة (« جوليان سوريل » و « لاميل » ، و « فالنير » ، و « كاربوناريو ما سيريلي ») او يقطعون كل علاقة لهم بالمجتمع (« أوليفييه » و « فابريس » ، و « لوسيان لودان ») . لقد صور بلزاك كثيرا من الابطال ، امثال « فوتران » و « رافائيل » و « لوسيان روبمبريه » وحتى « راستينياك » ، في صراع مع المجتمع ، قوانينه ونظامه وقوة اضطهاده . ولكن ولكن صراعهم يدور داخل النظام ، وامنيتهم الاساسية ، بله مبعث نشاطهم انما هو طموح نحو تأكيد انفسهم في المجتمع الذي يقبلون بقوانينه في النهاية اذا هم خرجوا منتصرين من معركتهم مع الحياة . فالمحكوم بالاشغال الشاقة ، الهارب « فوتران »، الذي نبذه المجتمع ، يتصافى مع هذا المجتمع ويصبح سندا وحاميا للنظام الذي كان يعدو عليه فيما مضى من الايام . ويلجأ « جوليان سوريل » ، الذي كان ينبغي له أن يشق لنفسه طريقا في الحياة ويجد مكانا له تحت الشمس ، الى نفس الوسائل التي كان يستخدمها الطماعون ، الذين سُجلت هزائمهم وانتصاراتهم في « الكوميديا الانسانية » . ومع ذلك فهو لا يندمج على الاطلاق بالفئة المسيطرة ، التي يعمل بينها، ولا يشاطرها مفاهيمها ، بل يظل طيلة حياته عدواً لها ، لان الطبيعة الاجتماعية للمبدأ الشعبي ، المنطوي في نفسه ، معادية أصلا للمجتمع البرجوازي . ان النزاع

بين أبطال « الكوميديا الانسانية » وبين المجتمع قد حُلّ ، ولكن التناقض الذي يضع « جوليان » في مواجهة الوسط الاجتماعي لا يمكن ان يحل، وكذلك هو الشأن بالنسبة الى « لامييل » ، لان هذا التناقض يخفي بين طياته التعارض الطبقي الـذي لا يمكن حله مع الاحتفاظ بنسق العلاقات الاجتماعية القائمة .

ورغم ان مادة البناء الوجدوية عند ستندال اقل سعة بشكل ملموس مما هي في « الكوميديا الانسانية » ، فان التناقضات الاجتماعية مبرزة فيها بنفس الدقة التـي ابرزها بها بلزاك ، ولكن بمزيد من الحدة . ويمكن تفسير ذلك بواقع أن ستندال قـد تناول دراسة المجتمع كديمقراطي ينجلي له عداء البنى الاجتماعية البرجوازية لمصالح الشعب الحقيقية اكثر مما تنجلي لبلزاك الذي كان عليه ، في تصويـره للواقـع ، ان يتخطى الجوانب المحفوظة من مفهومه للعالم ، التي كانت تشوه الصورة التي يعطيها عن هذا الواقع .

في نتاج ستندال تتجلى الطبيعة التحليلية للمنهج الواقعي بمنتهـى الوضوح . فقد كان ستندال ، وهو الوريث والمتابع للفكر المادي في القرن الثامن عشر ، يعتبـر الانسان كذات مكونة من عناصر اخلاقية ، نفسية ، فيزيولوجية يمكـن معرفتهـا وتحليلها . وقد كان يعلم ، وهو أحـد ابناء القـرن التاسع عشر ، أن صورة الانسان الروحية مرتبطة بالبيئة التي انشأته ، وان تعليلات سلوكه تمليها أسباب اجتماعية ، اي مادية . ومع ادراكه ان الانسان ، في المجتمع البرجوازي المتغير ، يتحول الـى جوهر فرد منغلق على نفسه ، لم يكن يعتبر ، مع ذلك ، أن المصلحـة ، كمصلحة ، هي ذات صفة انانية بحتة. فليس من المحتم ــ وفي هذا يرى ستندال ضمانة وامكانية تحسين المجتمع ــ ان يهدف ارضاء المصلحة الى ايذاء القرين : ففـي وسع الانسان ان يرضي مصلحته ، وهو يعمل لخير الآخرين ، وبالتالي لخير المجتمع برمته . وهكذا انطلق ستندال ، بتعميمه آراء « هلفيسيوس » و « هولباك » ، اللذين كانا يعتبران النفع الشخصي بمثابة منبه للنشاط الانساني ، وهي نظرات يقوم عليها الحكم الذي كان يطلقه على حوافز السلوك الانساني ، انطلق من قناعات ديمقراطية مـن شأنها ان توجد ايمانا انسيا في القوى المبدعة للانسان ، في طاقة روحه وقدرته على التحسن . ولكن اسلوب العلاقات الراسمالية يشوه الطبيعة الانسانية ، والانانية السائدة فـي العالم تستبعد منه كافة المزايا الانسانية المتعارضة مع الجشع . هذه السيرورة فـي تدمير المجتمع للشخصية الانسانية او في تدميره لمطامح الانسان الى السعادة ، انمـا هو محور اهتمام ستندال ، والموضوع الرئيسي للعرض والتحليل في انتاجه .

لقد كان ستندال يوجه اهتمامه في الدرجة الاولى ، وهو يدرس التأثير الـذي تمارسه البيئة والاحوال الاجتماعية على العالم الروحي والاخلاقـي للانسان ، يوجه اهتمامه نحو تصوير نفسية ابطاله الخاضعة « لقوانين العالـم الواقعـي القاسية » ،

والتي هي جزء من هذا العالم الواقعي . لقد كان يضغط ، الى الحد الادنى ، وصف الموقف والظروف الخارجية لحياة الابطال ، ناقلا العمل ومأسويته وتوتره الى صعيدي العلاقات بين الشخصيات ونفسيات هذه الشخصيات ، منميا بذلك ومحسنا فن التحليل النفسي في الواقعية النقدية .

وكان ستندال ، بدراسته لحوافز السلوك الانساني المشروطة بمصالحه المباشرة وغير المباشرة ، وبوصفه للوسائل التي يستخدمها الانسان « الساعي وراء السعادة » ، يخضع ، في الوقت نفسه ، عواطف هذا الانسان واهواءه لدراسة تشريحية مبتكرة . واذا كان قد حرص ، في كتابه : « في الحب » ، على الولوج ، عن طريق التحليل العقلاني ، الى حرم الهوى الاكثر لا معقولية في الظاهر ، فقد كان ، في مؤلفاته التالية ، يصف كذلك عاطفة مجردة ، لا روابط بينها وبين البيئة وظروف الحياة ، متخطيا بذلك عقلانيته الآلية ، الموروثة عن فلسفة القرن الثامن عشر ، ويعالج الناحيتين النفسية والاجتماعية ، في وحدتهما وتركيبهما . ان الانسان في اهوائه واحاسيسه وعواطفه ، لا يمثل في نظرا ستندال جزيرة منعزلة ، تلامس جوانبها امواج الحياة . فقد كان الكاتب يبرز في الشخصية ، التي يصورها ، السمات النموذجية للبيئة والمجتمع والطبقة ، التي ينتمي اليها بطله . فالسيد « فالنود » والسيد « رينال » ، كمثل « الكونت موسكا » او « راسّي » نموذجان اجتماعيان يبرز طبعهما النموذجي من خلال النفسي فيهما عن طريق دراسة لعالمهما الداخلي، الذي يحدد اعمالهما وسلوكهما بالنسبة الى الظروف المتنوعة التي يوجدان فيها . ان المضمون النفسي للطبع هو الموضوع الاساسي للتحليل الستندالي . ذلك انه لما كان الكاتب يعتبر الطبع كوحدة ديناميكية « للعادات الاخلاقية » ، ويعتبر هذه بمثابة نتيجة للتأثير الذي يمارسه الاسلوب الاجتماعي على الوعي الانساني ، كان مجال الطبع ينطوي ، فطريا وعضويا ، على صفات ذات جوهر غير متجانس . ولو ان ستندال شبه الرواية بمرآة تنقل ، في سيارة عبر احدى الطرق ، فتعكس زرقة السماء ووحل الطريق ، لاستطاع ان يطبق هذا التعريف على طباع ابطاله ، التي كانت تعكس « العادات الاخلاقية » ، الرفيعة منها والمنحطة ، والنبيلة والانانية . لقد كانت طبائع الابطال الستنداليين ، بتاليفها وحدة دينامية وخليطا من الصفات المختلفة ، تبدو وكأنها تعيد ، بحركتها الداخلية ، بالصراع الداخلي بين خواصها المتناقضة ، الحركة الموضوعية والتناقضات في الحياة نفسها .

ان طبع « جوليان سوريل » مؤلف من اشد العناصر تنوعا : فالطمع والحذر ، والانانية والمقاصد النبيلة ، والشك العميق الاسود وطهارة العواطف ، والسيطرة الشديدة على النفس والاندفاع الطائش للاهواء ، كل ذلك يختلط في طبيعته ، وتحوله الحياة الى نوع من الوحدة المتحركة الدينامية . والعناصر ، التي تدخل في

طبعه ، تتنافذ وتتفاعل وتتشابك . ويتابع ستندال هـذه الحركة المتناقضة ، هذا الصراع وهذا التطور لعواطف غير متجانسة وافكار شتى ، بواسطة التحليل النفسي، الذي يعينه على تحسين بعض الاكتشافات الفنية ، كأن يدخـل في السرد الحـوار الداخلي الذي يتيح لمبضعه التحليلي ان يندس عميقا في اللحم الحـي لروح ابطاله .
كذلك يتميز الابطال الستنداليون الآخرون، امثال «فابريس »و « جينا سانسيفيرينا» و « الكونت موسكا » ، و « اووين العجوز » و « لوسيان لودين » ، بغنى في الحركات وفوارق دقيقة في الطبائع . ولكن رغم كل تنوع العناصر المؤلفة للطبع فانها ووحـدة هذا الطبع الدينامية ليس لها مظهر التجمع الذي لا شكل له . انهـا اشبه بحقـل مغناطيسي يتيح متابعة العمل واتجاه خطوط القوة . ان كـل طبع مـن الطباع التي ابدعها ستندال يتميز بغالبة اجتماعية داخلية تعلو على كافـة جوانبه الاخرى . ان الطبع ، في نظر ستندال ، متولد عن الظروف والبيئة الاجتماعية التـي ينتمـي اليها البطل . هذا البطل يتصرف في أحوال واضحة ، واعماله ، التي هـي نتيجة لسمات طبعه ، ليست غير معللة ، بل ان لها منطقها الخاص المحدد بالنسبة الى الوسيلة التي يلجأ اليها الانسان في « سعيه وراء السعادة » ، أي بالنسبة الـى الطريقة التـي يناضل بها الانسان لارضاء مصلحته الشخصية ، او بلوغ هدفه ، وهمـا غرضان يصدمان بمصالح واهداف الناس الآخرين . فجوليان سوريل ، ابن الشعب الـذي نجح في حياته ووصل الـى السلطة في المجتمع البرجوازي ، يتصرف في الحيـاة وفي وسط الفئات المالكة ، كما لو انه في ساحة حرب . فشعوره الطبقي يتخلـل كافـة اعماله وافكاره : مثال ذلك انه يأتي حتى للقاء عشيقته المقبلة وهـو شاكي السلاح . كذلك يتسم سلوك كل من « جينا سانسيفيرينا » و « فابريس » والسيد « رينال » بهذه النفسية الطبقية . والمصرفي « لودين » ، ذلك الشكاك الحر التفكير والابيقوري الذي يتميز بمفهوم واسع للحياة ، يحتفظ مع ذلك بجوهره الطبقي وشعوره الطبقي ، ووعيه كراسمالي يحتقر الشعب ويضارب بقيم الديمقراطية البرجوازية كما يضارب في أسعار البورصة ، في الصعود والهبوط . وهكذا تظهر السببية ، تلـك السمـة المميزة للمنهج الواقعي ، عند ستندال على شكل غالبة طبقية تحدد نفسية وسلـوك البطل ، الذي يتميز تحليله ، لدى ستندال ، بنتيجة ووضوح غريبين .

ويدرس ستندال ، بصورة تحليلية وبوضوح لا يقل عـن ذلـك ، التأثير الضار الذي يمارسه النظام الاجتماعي البرجوازي على الضمير الانساني. فجوليان سوريل، الذي يدخل الحياة بقلب نقي" ونوايا بطولية ، والذي هو ، في جميع خواص طبيعتـه المريدة الجريئة ، مؤهل للنضال على المتاريس في سبيل العدالة الاجتماعية ، يجـد نفسه في الجانب الآخر من المتراس ، ويستعين بكل ما في روحه مـن القوة للاستمرار في وسط بغيض الى نفسه ، لاجئا من أجل ذلك الى مساومات كثيرة مع ضميره . ان

لا بد واقعة ، لا يفهم مع ذلك ان البروليتاريين ليسوا فقط رجالا شجعانا ، بل هم قوة تاريخية جديدة تبرز في الصف الاول من الصراع الاجتماعي السياسي الطبقي . هذه الحقيقة لم تنجل كذلك لستندال ولا للكتاب الآخرين الذين ظهروا في المرحلة الكلاسيكية للواقعية النقدية .

ان طريقة عرض الطبع ، الشامل للناحية النفسية والعمل ، التي ادخلها بوشكين وستندال على الفن الواقعي ، كانت تعايش طريقة بلزاك ، القائمة أساسا على دراسة الظروف الاجتماعية التي تحدد الطريقة الذهنية و « مجموع العادات الاخلاقية » للبطل ، كما كانت تعايش الطريقة التي أوجدها « ديكنز » في الواقعية . فعند هذا الاخير كان الطبع قائما على اساس تعميم ، وتضخيم مبالغ فيه (انتقادي وظريف) للسمة المسيطرة في شخصية البطل ، فشخصيات السيد « بيكويك » و « سام ويلّر » ، و « بيكسنيف » و « اوريا هيب » ، والسيد « دومبي » ، و « سكروج » ، و « بوندربي » ، والسيد « پودسناب » ، ليست سوى صيغة مختلفة ، مهياة بوجه خاص ، غنية بالتفاصيل الوجودية والفوارق الدقيقة ، وسمة او خاصية نفسية في طبيعة البطل ، هي مثلا رياء « بيكسنيف » ، أو جدارة « پودسناب » . ان الطريقة التي يخلق بها ديكنز الشخصية الروائية لا تمت الى الطريقة الكلاسيكية بصلة ، لان الكاتب لا يحلل الهوى المجرد لبطله من حيث كونه هوى مجردا . بل انه يهتم ، على العكس ، بالتفاصيل المعبرة للطبيعة الانسانية ، تلك التفاصيل التي تحدد ، في نظر الكثيرين ، سلوك الانسان في الحياة . كذلك طباع الشخصيات في روايات ديكنز لا صلة بينها وبين شخصية البطل الرومنسي ، لان ديكنز لم يكن يفصل بين سمات الطبيعة الانسانية في العالم الموضوعي . ان جميع ابطاله ينشأون في البيئة الاجتماعية التي أوجدتهم ، وعلى أسلوب التفكير للطبقة التي ينتمون اليها . أن الصدق غير العادي الذي تعرض به الصورة الظلية للشخصية الروائية ووصف ملابس هذه الشخصية وعاداتها وميولها والاشياء التي تجذبها والتي تنفرها ، ونوازعها ومخططاتها وسلوكها مع الآخرين وقناعاتها وارائها واوضاع حياتها ومهنتها ، وحتى تحديد اعمالها ، سواء حسب الاسلوب الوجداني او المضحك أو الخيالي ، كانت تخلق توهما بالكمال والتنوع في التحليل النفسي للبطل . ان طباع ابطاله منمذجة وصورتهم الظلية الاجتماعية كاملة الى الحد الذي لم يكن يحتاج الكاتب معه الى اغناء نفسيتهم والتعمق فيها خلال السرد ، أو اثناء تحليل علاقاتهم بالابطال الآخرين وبظروف الحياة . وكان يمكن لصفاتهم الاخلاقية ان تتغير : فالسيد « دومبي » ينقلب من راسمالي بارد مجرد من الشعور الى عجوز طيب يتالم من تأنيب الضمير ، والبخيل « سكروج » يصبح ممتلئا بالعطف ، ولكن العملية الداخلية التي تغير سمات روحهم لا تدخل في اطار العرض .

الانانية الاجتماعية ، التي تحدد السمات الاساسية للنفسيـــة الاجتماعيـة ولضمير البشر في العالم القائم على الملكية الخاصة ، تنهش نفسه وتتغلغـل في لحمـه ودمه ، وتجعل منه عبدا للآراء السبقية البرجوازية . انها تحول « جوليان » الـــى انسان فردي بكل معنى الكلمة ، يتعين سلوكه هذا المبدأ : « ليعمل كـل امرىء لنفسه فـي صحراء الانانية هذه ، التي يدعونها الحيــاة ! » . ان « جوليـــان » هـو ارهاص لشخصيات أدبية عديدة تمثل شبانا أفسدتهم الراسمالية . من هـذه الشخصيات شخصية « غريلا » ، في رواية « بورجيـــه » : « التلميذة » ، و « مارتن ايـدن » لـ « لوندون » ، و « جودجن فيتل » بطل « العبقرية » « لدريزر » . وهـو يبـدو شبيها بصورة خاصة ، على صعيد التسلسل الوراثي ، بشخصية «راسكولنيكوف»، الذي تأثرت روحه بالظروف المؤلمة والمنافية للطبيعة في الحياة ، فنضجت فيها الفكرة البالغة الفردانية ، وهي أنه من حق عدد قليل من الناس أن يضحوا ، مـن اجـل تحقيق هدف ما أو مصلحة ما ، بعدد كبير من الانفس ، اي بالجماهير . وهي فكرة تقوم في أساس نظرية « البطل وعامة الشعب » ، التي تغذي صيغها المختلفة فلسفة وأخلاق الفردانية البرجوازية .

وقد احدث المجتمع تأثيرا سيئا مماثلا في « لاميبل » ، دافعا اياهـــا في طريق الجريمة . وشوهت الرجعية الاقطاعية ــ البرجوازيـة المضمـون الانساني فـي شخصيتي « فابريس » و « كليلي » بافساد عواطفهما وحياتهمـا . فنمط العلاقات البرجوازية معاد اذن للشعب ، الذي يضطهده ، ومعاد للانسان الـــذي يبذر فيـه الانانية ويفقر طبيعته وينكسها . وقد لفت ستندال النظر اكثر من مرة ، وهو يصور المجتمع البرجوازي ، الى انخفاض الطاقة عند أبناء هـــذا المجتمع وزوال أصالتهم الفردية ، والى الظروف المعرقلة لظهور شخصية كاملة منسجمة تتمتع بكافة ملكاتها بكل حرية . ان الكاتب الـذي تكونت آراؤه ابـان المرحلة التي دفـع فيهـا الصراع الطبقي بين راس المال والعمل الى المرتبة الثانية ، وتمثل نزاع العصر بمعركة الشعب ضد الرجعية الاقطاعية ، كان يرى أن الجمهورية وحكومة الشعب هما الشرط الذي لا بد منه لتطور الانسان والمجتمع تطورا منسجما . وفي العهـــد الـــذي كانت فيه الديمقراطية البرجوازية قد بينت حدودها ، عرف كيف يستجلـــي أسس مبادىء الديمقراطية وسلطة الشعب التي كان يؤمن ايمانا وطيـــدا بامكان تحقيقها ، وقـد رفض بعنف الصيغة الاميركية للديمقراطية البرجوازية . فلوسيـــان لوديـن يعترف عمليا بالصفة المعادية للشعب التي يتصف بها نوع الديمقراطية البرجوازية التي قامت بعد ثورة تموز . ولهذا ترك الجيش « حتى لا يكون مضطرا الى استخدام سيفه ضد العمال » . ولكن لوسيان ، مع رفضه الاشتراك الى جانب الفئات الحاكمة في المعارك التي كانت ستدور ، بعيد ذلك ، بين البرجوازية والبروليتاريا والتـــي يعرف أنها

مثل هذا المبدأ في خلق الطباع لا يخالف طبيعة المنهج الواقعي ، لانه يعتمد على التحليل الاجتماعي ، وهو احد اشكال التعميم الواقعي للمظاهر الحقيقية للواقع المنعكسة في ضمير الانسان . فغوغول ، مثلا ، لم يخلق شخصياته في « ميرغورود » ، وخاصة في « الارواح الميتة » الا بتعميم السمات الاساسية في طبيعة الابطال . ان شخصيتي « بليوشكين » و « نوزدرييف » في « الكوروبوتشكا » لسوباكييفيتش ، وكذلك شخصيات « ايفان ايفانوفتش » ، « وايفان نيكيفوروفتش » ، و «شبونكا» او « بودكوليسين » ، تتميز كلها بسمة منمذجة نمذجة قوية ، وبكشف تام عن جوهرها الاجتماعي . ان العمل في نثر غوغول القصصي كان يترك مجال البروز للفوارق الدقيقة لطبع كامل . كذلك يتميز ابطال روايات « ثاكري » ، المثلون على خلفية واقعية ، برسوخ نفسي كبير . فقد كان « ثاكري » ، بملاءمته بين الانتقاد وبين وصف الاخلاق ، وابرازه سمات الطبع لابطاله ، يدفع الى المحل الثاني تصوير المتاعب النفسية ، ويشير بصفة رئيسية الى الدافع الاجتماعي لسلوكهم في الحياة . « فبيكي شاري » ، الذي يجسد الشراهة البرجوازية ، يتصرف خلال كل الرواية (سوق الاباطيل) تبعا لطبيعته الاجتماعية ، المعبّرة ، في ظروف مختلفة ، عن سمات نفسية متشابهة والباقية على حالها باستمرار . وهذه الشخصية الرواية لا تسترعي الاهتمام بمظاهرها النفسية بقدر ما تسترعيه بالطاقة التي تبذلها من اجل النجاح . و « هنري اسموند » ، القليل الذكاء ، لا يكشف عن سماته النفسية طوال الحروب والمؤامرات اليعقوبية ، كمثل « بندينس » ، رغم تقلبات مصيره . و « هيثكليف » ، ذلك العامي الساخط ، الذي يتميز طبعه بعظمة فعلية ، بطل « مرتفعات وذرنغ » لاميلي برونتي ، الذي ينتقم ممن اهانوه ومن الحياة ، اذ فرضوا عليه ، هم والحياة، مأساة مؤلمة ، يظل على طول الرواية هو ذلك المنشق الكئيب القاسي ، ولا يمكن ان يعرف المرء ما الذي يثير نفسه الا من خلال افعاله ، والا من خلال تصريحاته الهزيلة.

ان الطباع المنمذجة ، نمذجة قصوى ، لشخصيات ديكنز الروائية كانت نتيجة للدراسة التحليلية المستفيضة التي طبقها الكاتب على المدارج المحددة لحركة الحياة. فالنتاج ، المتفائل في البداية ، أرهقه ، على مر السنين ، عبء باهظ من الغموض ، وحل محل روح الفكاهة مزاج مأسوي الى حد بعيد ، ومحل الدعابة الخفيفة النقد اللاذع العنيف ، لان الكاتب كان يستجلي شيئا فشيئا المظاهر السلبية للتقدم الراسمالي والديمقراطية البرجوازية ، التي نضجت في انكلترا الصناعية . فالترسيمة الهادئة والظاهرية للعلاقات الانسانية ، التي كانت تحيل التناقضات الاجتماعية الى صراع بين قوى الخير وقوى الشر ، والناس الطيبين النبلاء الى مجرمين قساة مجردين من الاحساس ، هذه الترسيمة التي كانت تميز مؤلفات ديكنز الاولى ، وتتفق ، نوعا ما ، مع الصورة الصحيحة لظروف الحياة القاسية

التي كانت تعيش في ظلها الجماهير الشعبية ، انهارت عندما دخل الكاتب الى الاغوار البعيدة لطبيعة العلاقات الاجتماعية البرجوازية . ولم يكن ديكنز ، الذي يدرك ، كجميع الواقعيين النقديين ، ان في المجتمع تصطرع مصالح انسانية غير متجانسة ، يكتفي بالمشاهدة ، كما لم يكن ، في مرحلة نضجه ، يعتبر المصلحة كمبدأ معنوي أو اخلاقي ، بل انه اكسب فكرة الصراع الاجتماعي مضمونا طبقيا حقيقيا ، اذ راى في الحياة نزاعا يقوم بين الفئات المالكة والفئات التي لا تملك ، بين الفئات الحاكمة والشعب ، بين الراسماليين والبروليتاريا . لقد تخلى ديكنز عن تصوير المثالب الخاصة وعن نقد بعض مظاهر الحقيقة البرجوازية ، سواء فيما يتعلق بالوضع في « الواركهاوسز » وفي المياتم « اوليفر تويست » او بحالة التعليم « نيقولا نيكلباي » ، لينتقل الى التصوير النقدي لمجمل العلاقات الاجتماعية الراسمالية ، للاسرة البرجوازية والزواج (دومبي وابنه) ، للعدالة والحق (بلاك هاوس) ، لجهاز الدولة والعنف (« دوريت الصغير » ، مع الوصف الشهير لـ « وزارة المقدمات » ولسجن « مارشالسي ») ، لنظام المصانع ووضع الطبقة العاملة (الاوقات العصيبة). وقد حقق ديكنز نقده للمجتمع البرجوازي انطلاقا من مواقع ديمقراطية ، مضفيا على ابطاله المتحدرين من الشعب ، وهم الابطال الاثيرون لديه ، صفات اخلاقية رفيعة ، ونبلا روحيا فائقا ، وعلى ممثلي الفئات الحاكمة انعدام الحس واللامبالاة والجشع . وقد عرض ديكنز الوضع المؤلم الذي وضعت فيه عامة الشعب وبؤسها ونكبتها وضياع حقوقها ، عرضها كنتيجة لاستغلال الشعب من قبل الفئات المالكة . والنتيجة الاساسية ، والاشد بلاء للتقدم الراسمالي ، في نظر ديكنز ، هي ان هذا التقدم قد جرد الانسان من انسانيته مسودا الجشع والانانية البرجوازيين . فهو يصبح ، موجها كلامه الى مختلف المداحين للنظام القائم ، من النفعيين والمالتوسيين الى الاخلاقيين الدينيين والبرلمانيين السياسيين ، الذين يعتبرون أن النظام البرجوازي للعلاقات الاجتماعية يستجيب كل الاستجابة الى ضرورات الطبيعة الانسانية ، يصيح قائلا : « وانتم ، يا فريسيي السنة التسع عشرة مئة بعد « المعرفة المسيحية ») يا من تتذرعون ، في ضجيج ، بالطبيعة نفسها ، تأكدوا أولا من كونها انسانية ! حاذروا ان لم تكن قد حوّلت ، خلال تهويمكم ، وخلال نوم الاجيال ، الى طبيعة وحشية (1) » ان الضمير البرجوازي والاخلاق والاخلاقية المتزمتة والمرائية تفسد جميعها السمات الانسانية لروح الانسان وتحوله الى كائن قاس لا يشعر بآلام الآخرين . وهذا هو شأن السيد « دومبي » (أحد انجح الوجوه الراسمالية في الادب العالمي) قبل توبته ، وشأن كثير من الشخصيات السلبية في روايات ديكنز امثال « اوريا هيب » و « كارتر » ، « رالف نيكلباي » و«موردستون»،

(1) تشارلز ديكنز : « مارتن تشزلويت » ، باريس ١٩٥٤ ، ص ٢٨٧ .

و « ميردل » و « جوناس تشزلويت » . ولا تكتفـــي الراسمالية بتغيير الطبيعـــة الانسانية وتشويهها . فهي اذ تحكم بالمصائب والعوز والبؤس على ملايين الشغيلة ، واذ تستعبد الشعب الذي يخلق ، بالعرق والدم ، ثروة المالكين ورفاهيتهم ، تدخل، بالاضافة الى ذلك ، على النظام الاجتماعي ، الذي اوجدته هـــي نفسها ، تناقضا ، لا يمكن تخطيه ، بين المظلومين والظالمين ، ونزاعـا يحمـل في طياتـــه عواقب بالغة الخطر . وقد أوصلت الدراسة التحليلية للواقع الراسمالـي وتناقضاته الحقيقية ، ديكنز وواقعيين آخرين الى اكتشاف تناقض جديد وحاسم ، بالنسبة الـــى مصير النظام الراسمالي ، داخل الحياة والتاريخ ، وهو التناقض الـــذي يضع الراسمال والعمل وجها لوجه .

وفي منتصف القرن كان التقدم الراسمالي قد كشف عن تناقضاته التي تغشي الابصار : ففي كل مكان كانت البرجوازية قد أخضعت البروليتاريا لنظـام المصانع ، ولظروف من العمل بالغة الانهاك ، وقادت العمال ، سواء منهم عمال المناجم في بـلاد الغال ، أو عمال النسيج في سيليزيا وفرنسا ، أو حرفيو المدن الالمانية ، او سبـاكو ومعدنو مدينة شيفلد ، قادتهم الى حافة الاملاق والاستنفاد الكامل لقواهم الجسدية والروحية . وقد زاد في أوار الصراع الطبقي استغلال وقح ، يتميـــز بقسوة خاصة وبالتخطيط ، مما أدى الى وضع ثوري ، تُوّج بانفجار عام ١٨٤٨ ، الذي دفع ، الى ميدان التاريخ ، بقوى اجتماعية جديـــدة ، وهـــي الجماهير الشعبيـــة بقيـادة البروليتاريا . وهكذا سادت ظروف لم يشهد فيها نشوء وعي ثوري لـــدى الطبقة العاملة وحسب ، بل وكذلك نشوء وعيها السياسي والفلسفي .

وظل المنظرون البرجوازيون يعتبرون ان اسلوب الانتاج الراسمالي هو اسلوب طبيعي وعادل ، وانه هو الاسلوب الوحيد الممكن، وذلك رغم جميع العواقب الوخيمة التي كانت تنتج عنه ، الا وهي صراع الطبقــات واللامساواة الاجتماعيــة ، وانقسام المجتمع الى اغنياء وفقراء ، الى مستثمرين والـــى ضحايا للاستثمـار . ولكـــن الاشتراكية العلمية كانت قد اثبتت امكانية اقامة تنظيم آخـر لاسلوب الانتاج يحـل محل الاسلوب الراسمالي ، وخلق نوع جديد من العلاقات الاجتماعية يقوم على مبدأ الجماعية . وبمحالفة الاشتراكية العلمية للحركة العماليـــة افهمتها الاهداف التي ينبغي ادراكها ، وبتحويلها الاشتراكية من حلم كبير ، كما كانت من قبل ، الى علـم يخترق حجب أسرار التطور التاريخي ويحدد قوانينـــه ، أعطت البروليتاريا الدولية السلاح النظري ، الذي يتيح لها تغيير العلاقات الاجتماعية . الا ان افكار الشيوعية العلمية لم تعترف بها ، في الحال ، الحركة العمالية ، التي كانت ، عشية ثورة ١٨٤٨ وبعدها ، تحت تأثير نظريات اشتراكية شتى تزدان باوهـــام ديمقراطية برجوازية ، وديمقراطية ثورية . ولكن في تلك الحقبة بالذات انتصب مـع ذلك شبح الشيوعية ،

الذي أخذ يتجسد تدريجيا ، على امتداد المعارك الطبقية البطولية ، حتى أصبح حقيقة بعد المأثرة التي حققتها البروليتاريا الروسية ، فكانت أول من فتح أمام البشرية الطريق لبناء المجتمع الشيوعي .

في السنوات التي سبقت الثورة كان العمال يشاركون في افكار شتى تبدأ من الشيوعية المساواتية ، الموروثة عن « البابوفيين » ، والممجدة من قبل المساواتيين الفرنسيين وأنصار « اللوفتكومونيسموس » الالمان ، وتنتهي بافكار الاشتراكية المسيحية ، ونظريات الاشتراكية الطوباوية التي فصلها « بازار » و « انفانتان » ، « تيودور ديزامي » و « كاديه » وكذلك النظريان البرجوازيان الصغيران ، او الفوضويان ، « لوي بلان » و « برودون » . في ذلك العهد كانت الطبقة العاملة لا تزال تعتقد بأن في الامكان تحسين الديمقراطية البرجوازية . وكانت تعتقد كذلك أن الفئات الحاكمة لا بد وان تدرك الوضع البائس ، الذي يوجد فيه الشعب ، وتمد اليه يد العون، وتخفف عنه وطأة سوء المصير. مثل هذه الاوهام كان يؤمن بها كذلك « الشارتيون » الانكليز ، منظمو واعضاء أول حركة ثورية للبروليتاريا، يمكن ان يقال عنها انها اتسمت فعلا ، حسب تعبير لينين ، بطابع جماهيري واسع ، ونظمت تنظيما سياسيا . وفي نتاج الشعراء المنبثقين من تلك الحركة ، أمثال « ابنزر ايليوت » ، الذي يرتبط شعره أساسا بالنضال الرامي الى الغاء « القوانين الخاصة بالخبز » ، و « توماس كوپر » ، و « جيرالد ماسي » ، و « ارنست جونس » ، تجد الافكار الثورية مختلطة بعواطف المحبة للناس والعداء للطغيان ، وافكار اللاعنف والسماح الشامل . ومثل هذه الاوهام كانت تميز كذلك انصار « ويتلنغ » ـ المساواتيين الالمان ـ والشعراء المرتبطين بالحركة العمالية امثال « هيرويغ » ، و « فريليغرات » . وقد وجدت صدى في أشعار « هنري هاين » ، الذي كان يبدو انه قمة الموجة الرومنسية الثانية المنبثقة عن الوضع الثوري . لقد برهن « هاين » ، الذي كان خليقا بأن يطلق عليه وصف « الرومنسي الخالع لثوب الرومنسية » ، بسبب المهاجمات العنيفة التي كان قد شنها على الرومنسية الرجعية وبسبب نقده « اللارومنسي » للبرجوازية ، بينما يقول عن نفسه : « رغم حملاتي المتطرفة ضد الرومنسية ظللت ، أنا نفسي ، شاعرا رومنسيا ، وكنت ذلك الشاعر الى درجة لم تخطر لي على بال (١) » ، برهن عن نفوذ بصر عجيب اذ اعلن بخصوص الشيوعيين ان حزبهم « ... هو اقوى جميع الاحزاب ، وأن يومهم صحيح انه لم يات بعد ، ولكن الانتظار الهادىء ليس مضيعة للوقت بالنسبة الى رجال لهم المستقبل (٢) » .

(١) هاين : « عن المانيا » ، جـ٢ ، باريس ، ١٨٥٥ ، ص ٢٤٣ .

(٢) هاين : « المؤلفات الكاملة » . لوتيس ـ رسائل عن الحياة السياسية والفنية والاجتماعية بفرنسا ، باريس ، ١٨٥٩ ، ص ١١ ـ ١٢ .

لم يكن الواقعيون النقديون ـ « كشارلوت برونتي » ، التـي صورت ، بمهارة كبيرة ، في روايتها « شيرلي » ، العالم الروحي للعمال الذين لـم تستطع الحاجة ان تفقدهم كل كرامة انسانية ، او « اليزابيت غاسكل » ، التي كانت روايتها ، « ماري بارتون » ، تضم مشاهد رهيبة عن حياة عمال النسيج في « لانكاشير » ، كانت عبارة عن تهمة موجهة الى النظام الراسمالي ـ لم يكونوا وحدهم مجبرين على دراسة وضع الطبقة العاملة والعواقب التي يمكن ان يؤدي اليها ، بالنسبة الـى مستقبل المجتمع البرجوازي ، النضال الـذي تخوضه لكـي تفرض احتـرام حقوقهـا . فقـد صور « ديزرائيلي » في روايته « سيبيل » ، بشفافية ورحابة نسيهما اليوم الايديولوجيون البرجوازيون ، الوضع البئيس للبروليتاريين الانكليز ، وادخل في قصصه اعضاء في الحركة « الشارتية » ، وكان قادرا على الاعتراف بانقسام المجتمع الـى امتين اثنتين ـ الفقراء والاغنياء ـ تبتعدان عن بعضهما ، حسب تعبيره ، ابتعـاد سكان كوكبين مختلفين عن بعضهم البعض. ولكنه فضل حل النزاعات الطبقية عن طريق الاصلاحات الجزئية ، وذلك بتحسين احوال المعدمين بواسطـة بعض التنـازلات لمصلحـة البروليتاريين ، اعتمادا منه على المشاعر الانسانية لدى الفئات الحاكمة وعلـى روح الطاعة عند العمال . وعبرت « هارييت مارتينو » عن وجهة نظـر مماثلة ، في مؤلفاتها المجموعة في سلسلة عنوانها : « ايضاحات عن الاقتصاد السياسي » . فقد نسبت ، بصراحة ، افكارا مالتوسية الى العمال ، مثبتة ان عدم وجود الاولاد هـو الوسيلة الوحيدة للقضاء على الفقر (في اقصوصتها « خصوبة ومصيبة في غارفلوك ») ، وقد دعت البروليتاريين كذلك الى رفض الصراع السياسي المنظم (تكتـل العمال فـي مانشستر) . ووجهت الكلام الى البرجوازية فنصحتها بتخفيف الضرائب (من اجل كل واحد ومن اجل الجميع) وزيادة حجـم الاعمال الخيريـة الخاصة (بنت العم مارشال) . وقد استقبل الجمهور بحرارة مؤلفات « مارتينو » المكتوبة بطريقة حية، ومعرفة حسنة بالوسط العمالي وحياة الشغيلة ، ونكهة عواطفية لا تصل ابدا الـى حد المبالغات في آثار « اوجين سو » او « الشيوعيين الحقيقيين » .

على ان الواقعيين النقديين ، الذين كانوا قـد اكتشفوا اهميـة التناقض بين راس المال والعمل ، لم يكونوا يرون بوضوح كيف ينبغي حـل النـزاع . واذا كانت « اليزابيت غاسكل » ، و « كنغسلي » ، مؤلف روايتي « القمح » و « التون لوك » ، يعتقدان ان القوى الاجتماعية المتخاصمة ، التي كانت تتصارع مـع بعضها ، يمكـن وقفها بواسطة الاشتراكية المسيحية ، فقـد كان كـل مـن « شارلوت برونتي » و « ديكنز » يبحث في الاسس الاخلاقية للشخصية الانسانية ، بلـه للانسانية ، وفي الخير عن مبدأ يضعانه في مواجهة النظام البرجوازي . فديكنز ، الـذي ابـدع ، في « الاوقات العصيبة » ، صورة « كوكفيل » المعممة، تلك المدينة الصناعية الراسمالية،

الرامزة الى مدنية الراسمالية الخالية من الروح ، والذي نــدد ، في « غرادغرند » و « بوندرباي » ، بلا انسانية النظريات المنفعية ، عارض قــوة التسوية للنظــام الراسمالي بانسانية « بلاكيول » ، وطيبة « سيسي » وكذلك بصفاء موقفه الاخلاقي وادانته الانسية للراسمالية .

غير ان الفنانين ، المنتمين الى المرحلة الكلاسيكية للواقعية النقدية ، لم يتمكنوا من النفاذ الى أعماق التناقض بين العمل وراس المال ، مــن اجـل اكتشاف الوسائل الحقيقية التي تمكن من حل هذا التناقض ، اي اكتشاف السبل الموصلة الـى النصر النهائي للبروليتاريا التي كانوا يتعاطفون معها باخلاص . ويفسر هذا بواقع ان الطابع الديمقراطي لتصورهم للعالم كان يحول بينهم وبين التعرف على مثل هــذه الجادة . وكذلك لان الحركة العمالية نفسها كانت لا تزال تتخللها اوهام طوباوية، وديموقراطية برجوازية ، وبرجوازية ــ صغيرة . فكان لا بد من عبقرية ماركس وانجلز لكي يعمما تجربة هذه الحركة ويربطا بينها وبين الاشتراكية العلميــة واضعين بذلــك النظريــة الثورية التي تفتح ، امام البروليتاريا ، طريق النصر .

ولكن الواقعية النقدية للمرحلة الكلاسيكية ، قد عرفت مع ذلك كيف تستوعب فنيا الواقع الراسمالي الجديد الذي قام على انقاض العالم الاقطاعي . فقد وصفت، ببصيرة لا شفقة فيها ، وكمال فني لا مثيل له ، معارك المجتمع البرجوازي : اذ كان نظر الفنانين الواقعيين الثاقب ينفذ الى داخل جميع الدوائر الاجتماعية والخاصة . وقد حسنوا المنهج الواقعي ، فتركوا وصفا موسوعيا خالصا لمرحلة تاريخية كاملة ، بكل ما حفلت به من اخلاق وافكار ونماذج ، معممين في الوقت نفسه اكثـر السمات دواما في النظام الراسمالي والوجدان البرجوازي . ان جميع آثارهم مشبعة بفكــرة التطور وبتصور للواقع والمجتمع يجعل منهــا موضوعات تمثيل فنــي يتكيف وينمو باستمرار . من اجل هذا كان وعيهم ونتاجهم متسمين بتاريخية عفوية ، وهي مزية لم يعد يعرفها الفكر البرجوازي المعاصر . فوراء نزاع المصالح ، التي تباعد بين البشر وتفردهم ، ابرزوا صراع الطبقات ، صراع المصالح المادية . وبينما كانوا يبدعون فــي عصر « حرية » المنافسة ، عصر الراسمالية « الحرة » ، درسوا ، بصفــة اساسية ، نتائج التقدم الراسمالي ، التي كانت تقسم المجتمع ، وكانوا اقـــل احتفالا بتحليــل المدارج التي كانت تؤدي الى جمع البشر في حضن الراسمالية .

اضف الى ذلك ان الاتجاه نحو استكناه الواقع تأليفيا ، ذلك الاتجاه الذي يميز الفكر الاجتماعي المتقدم ، في النصف الاول من القرن ، يسم كذلك الفنانين الواقعيين لمرحلة الواقعية النقدية . بيد ان هذا التأليف لم تحققه الواقعية النقدية الـى الحد اللازم ، اذ انها لم تنجح في الكشف عن التناقض الاساسي في المجتمع الراسمالي ، اي التناقض الذي يواجه بين راس المال والعمل ، عــلى اوسع مــداه وبكـل نتائجه

التاريخية . والذي افتض أسرار التطور التاريخي هو « رأس المال » لماركس ونظرية الشيوعية العلمية ، اللذان كانا ينطويان على وعي تأليفي للتاريخ ، لقوانينه وآفاق تطوره الحقيقية ، وعلى البرهان بأن مصادر قسمة المجتمع الى طبقات ، وبالتالي مصادر الصراع بين الطبقات موجودة في البنى الاقتصادية للمجتمع . ان منهج الواقعية الاشتراكية ، الذي ورث عن منهج الاشتراكية النقدية نتائج واكتشافات فنية ، مطورا اياها ، قد قدم للفن امكانية تصوير الواقع تاليفيا ، مع اخذ مجموع التناقضات بعين الاعتبار وابراز التناقض الاساسي في مرحلة ما ، وهو التناقض الذي ساد على كافة التناقضات الاخرى .

لقد كانت مؤلفات الواقعية النقدية تستبق فن الواقعية الاشتراكية ، بطرائقها في التحليل الفني للواقع والافكار الاجتماعية التي كانت تعبر عنها . ولتقويم المضمون الايديولوجي الموضوعي لتراث الواقعية النقدية الكلاسيكية ، وتحديد اهميته في تكوين منهج الواقعية الاشتراكية ، يمكن الاستناد الى الحكم الذي اعلنه ماركس وانجلز بخصوص الميراث الذي خلفته المادية الفرنسية . « لا ضرورة البتة لابداء كثير من نفوذ البصيرة من اجل رؤية الرابطة الضرورية التي تصل بين مذهب المادية وبين الشيوعية والاشتراكية ، بصدد ميل البشر الطبيعي نحو الخير وتساوي قواهم العقلية ، وبصدد النفوذ المطلق للتجربة والعادات والتربية ، وبصدد تاثير الظروف الخارجية على الانسان ، والاهمية الكبيرة للتجارة ، وشرعية اللذة الخ ... واذا كان الانسان يستمد كل معرفته ، وأحاسيسه الخ . ، من الوسط المحسوس ، ومن التجربة التي يتلقاها من هذا العالم ، فينبغي اذن بناء العالم المحيط بطريقة يتمكن معها الانسان من معرفة واستيعاب ما فيه من انساني بالفعل ، وأن يعرف نفسه بوصفه انسانا . واذا كانت المصلحة ، بمفهومها الصحيح ، تؤلف مبدأ كل خلق ، فمن الضروري التصرف اذن بحيث تتوافق المصلحة الخاصة للفرد مع المصالح المشتركة لجميع البشر ... واذا كان طبع الانسان تخلقه الظروف ، فينبغي جعل هذه الظروف انسانية . (١) » ويمكن العثور على افكار وتاملات مماثلة لدى جميع كلاسيكيي الواقعية النقدية الكبار . فكأبناء لعصرهم ليس في مقدورهم النجاة من الافكار السبقية والاخطاء الناشئة عن الظروف التاريخية التي صنعت وعيهم ، وليس لديهم تصور سياسي واضح للوسائل التي تساعد على تغيير المجتمع ، لم يقصروا مع ذلك في التعبير عن احتجاج الجماهير على لا انسانية الراسمالية . لقد كان المبدأ الاخلاقي لنتاجهم يتعارض مع الاتجاهات التبريرية للايديولوجية البرجوازية ، وبالرغم من تحديداتهم ، وحتى احيانا من عدم صحة مثلهم السياسية ، فقد كان هذا المبدأ من

(١) ك. ماركس وف. انجلز ، المختارات ، غوسبوليتزدات ، موسكو ، ١٩٥٥ ، ج٢ ، ص ١٤٥ وما بعدها (الطبعة الروسية) .

جوهر ديمقراطي ، لانه كان يتوافق موضوعيا مع تطلعات الجماهير الشعبية ، التي تقاوم هجوم الرأسمالية على حقوق الانسان . لقد كان نتاجهم ، بوصفه مرحلة ضرورية من مراحل التطور الفني ، يمهد الطريق لظهور منهج جديد خلاق ، هو الواقعية الاشتراكية .

لقد انتصرت البرجوازية ، في ختام ثورة ١٨٤٨ ، على البروليتاريا الثائرة ، ولكن رغم هذا الانتصار فهم ايديولوجيو البرجوازية ــ وذلك ما كان يتفق مع الحالة الواقعية ــ ان المسألة التاريخية الاساسية هي المسألة العمالية التي كان يتوقف عليها مستقبل المجتمع الرأسمالي . وكانت البرجوازية تشعر ، رغم التقدم التقني والعلمي الهائل ، ورغم استقرار الراسمالية ، وازدهار التجارة وتوطد المواقع السياسية للفئات المالكة ، تشعر بأن المجتمع الرأسمالي يشهد نضج قوة ، في داخله ، تمثل خطرا فعليا على مجمل نظام العلاقات الاجتماعية القائمة على استغلال الانسان للانسان ، وان الثقافة البرجوازية قد مالت نحو الافول . وقد بين « نيتشه » ، بالصراحة التي تميزه ، في كتابه « انحطاط الاصنام » ان المسألة العمالية هي التي تزعزع صرح المدنية البرجوازية ، الذي يبدو بالغ الثبات . فقد كتب يقول : « لقد جعلوا العامل جديرا بالخدمة العسكرية ، ومنحوه حق التكتل ، وحق الانتخاب السياسي : فهل من المستغرب ، بعد ذلك ، ان تبدو له حياته اليوم عبارة عن كارثة ؟!... ما الذي يبتغونه ؟ انني ما زلت أطرح السؤال ! اذا كانوا يسعون الى هدف ، فلا بد ان يطلبوا له الوسائل . وان كانوا يريدون عبيدا ، فمن الجنون ان يُمنحوا ما يجعل منهم سادة . (١) »

ونيتشه هو احد الاوائل ، بين ايديولوجيي وانصار الراسمالية ، الذين لمسوا اعراض انحطاط الديمقراطية البرجوازية . وهو أول من وجه كل ما لديه من قوة حجة لدعم مواقف الفئات الحاكمة ، محاولا ان يوقظ في البرجوازية ارادة القوة ، ويحملها على ايجاد « الوسائل الملائمة » التي تمكنها من تحويل الجماهير الشعبية الى ارقاء . ولم يكن نيتشه هو الوحيد الذي استشعر الازمة الصاعدة للمجتمع البرجوازي . فرغم ان أسعار البورصة كانت لا تزال مرتفعة ، كما كان شأنها فيما مضى ، ورغم ان الساسة والاقتصاديين البرجوازيين كانوا يتغنون بازدهار الراسمالية ، وان النشاط الاقتصادي المكثف كان يعطي ثماره التي يعبر نهوض في الصناعة ، وان رؤوس الاموال كانت تخلق امبراطوريات مالية قوية ، تمتد أصابعها الى البلاد الواقعة وراء المحيط ، وتستولي على أراضي جديدة وتخضع شعوبا في آسيا وافريقيا ، وان التوسع الاقتصادي كان يوحي بقوة لا تنفد يتمتع بها العالم الراسمالي ، رغم كل ذلك كان وعيه الاجتماعي ، مع ذلك ، مسرحا لتغيرات وعمليات

(١) ف. نيتشه : « انحطاط الاصنام » ، باريس DMCMVI ص ٢١٣ .

تدرجية معقدة وعميقة تشهد بان نظام العلاقات الراسمالية لم يكـن مزدهرا الـى الدرجة التي يوحون بها . وقد ادت الراسمالية ، في مستواها الاعلى ، الـى تفتيت عام ، والى انطواء الافراد على انفسهم ، كما ادت الى زيادة عملية الاستلاب التدرجي لقوة الانسان الاجتماعية ، وهي عملية تمثل السمـة الاشد تمييـزا للراسمالية ، وخاصة في مرتبتها الاحتكارية والامبريالية . وقـد كتب ماركس وانجلـز في : « الايديولوجية الالمانية » يعرفان عملية الاستلاب التدرجية هذه ، قائلين : « ان القوة الاجتماعية ، اي القوة المنتجة الزائدة الى عشرة اضعافها ، التي تنشأ عـن تعاون ، بين افراد مختلفين ، يحدده تقسيم العمل ، لا تبدو لهؤلاء الافراد انها قوتهم الذاتية المتآزرة ، لان هذا التعاون نفسه ليس اراديا ، بل طبيعي . انهـا ، على العكس من ذلك ، تبدو وكأنها قوة غريبة تقوم في الخارج ، لا يدرون من أين تاتي ولا الـى اين تذهب ، واذن ما عادوا بقادرين ان يسيطروا عليها ، بل ، عـلى العكس ، اصبحت تجتاز سلسلة خاصة من المراحل ودرجات النمـو ، مستقلة عـن ارادة ومسيرة البشرية الى حد انها اصبحت توجـه بالفعل هـذه الارادة وهـذه المسيرة الخاصتين بالانسانية . (١) » ان تقوية سيرورة الاستلاب قد أثرت تأثيرا عميقا في الوعي ، عـلى جميع اشكاله ، موحية اليه بكثير من التصورات البدئية والوهمية عن الواقع . وقد ازدادت هذه السيرورة خطورة من جراء تعقد الحياة الاجتماعية ، ونمـو تقسيم العمل ، الذي كان يفصل بين فئات بكاملها الواحدة عن الاخرى ، ومـن جـراء تطور التقنية والصناعة ، واتساع التمييز الطبقي بين الناس عـلى الصعيدين الوطنـي والثقافي . وكان مجموع ظواهر الحياة التي كان يواجهها الوعي الانسانـي المسلوب تزداد صعوبة ادراكه بكليته اكثر فاكثر ، لانه لم يكـن يدخل في التصورات الانسانية الا اجزاء منفصلة عن بعضها . « ان كل منتج ، على حدة ، يدرك انـه ، في ميدان الاقتصاد العالمي ، يدخل التغيير الفلاني على تقنية الانتاج . وكل مالك يدرك انـه يبادل المنتجات الفلانية مقابل منتجات أخـرى . ولكـن هؤلاء المنتجين والملاك لا يدركون أنهم يغيرون ، بذلك ، الوجود الاجتماعي . . . الوجود الاجتماعي مستقـل عن الوعي الاجتماعي . ان واقع انك تعيش ، وتمارس نشاطا اجتماعيـا ، وتخلق وتصنع منتجات ، وتبادل هذه المنتجات ، يحدد تعاقبا ، ضروريا بصفة موضوعية ، لاحداث وتطورات ، مستقلا عن وعيك الاجتماعي ، الـذي لا يستطيع ان يحيط بـه بكليته على الاطلاق (٢) » ، هذا ما كتبه لينين . ولكن استلاب قـوة الانسان المنتجة الاجتماعية ظاهرة تاريخية مرتبطة بالشروط النوعية لاسلوب الانتـاج الراسمالي .

(١) ك. ماركس ، ف. انجلز : « الايديولوجية الالمانيـة ـ اديسيون سوسيـال » ، باريس ، ١٩٦٨ ، ص ٦٣ .

(٢) ف. لينين ، المؤلفات ، باريس ـ موسكو ، ج١٤ ، ص ٣٢٨ ـ ٣٢٩ .

وقد بين « ماركس » في مقالاته عن « المسألة اليهودية » ، لدى بحثه الوسائل الكفيلة بالتغلب على الاستلاب ، أن : « الانعتاق الانساني لا يتحقق الا متى ادرك الانسان قواه الخاصة ونظمها بحسبانها قوى اجتماعية ، واصبح لا يبعد عنه القوة الاجتماعية متخذة شكل القوة السياسية . (١) » بتعبير آخر : لن تتم تصفية استلاب القوة الاجتماعية للانسان الا في ظل الشيوعية ، عندما تكون قد أزيلت كافة الحواجز بين الوعي الفردي للانسان والوعي الاجتماعي ، وتم التغلب على العواقب الوخيمة للاستلاب ، خلال النضال السياسي ضد الراسمالية . من اجل هذا لا يعرف الوعي الثوري ، المسلح بالنظرية المتقدمة للشيوعية العلمية ، التصورات الوهمية التي تدخلها سيرورة الاستلاب في الوعي بوصفه وعيا . ان الواقع يتبدى للوعي الثوري ، التقدمي بكل حقيقته .

أما فيما يختص بوعي الجماهير ، فان حركة العلاقات الاجتماعية ، واتجاهات التطور الاجتماعي ، وطابع معتقدات ووجهات نظر الفئات المختلفة تتجلى له وتكشف عن جوهرها في المرحلة التي تستمر فيها المعارك الطبقية ، وكذلك عندما يقدم اليه هذه المعلومات الحزب الثوري الذي يملك نظرية الشيوعية العلمية .

وهكذا فان سيرورة الاستلاب غير متحققة الا في الوعي البرجوازي الذي ، بتشويهه الواقع ، يخلق ، في شتى الميادين الايديولوجية ، تصورات غير صحيحة عن المجتمع ، والطبيعة ، والانسان ، وعلاقات كل بالآخر . كذلك يُبدّل الوعي البرجوازي تصور التاريخ والقوى التي تحدد حركته . ففي مقابل فكرة النمو وفكرة التقدم ، اللتين تميزان الايديولوجية البرجوازية في مرحلتها الاولى ، تنهض ، في مرحلة نضج الراسمالية ، فكرة استمرارية العلاقات الاجتماعية القائمة على اللامساواة الاجتماعية .

وقد اقنعت الايديولوجية البرجوازية نفسها بأن انتصار الراسمالية النهائي قد قضى على أي احتياج الى تغيير المجتمع واعادة تنظيمه :

« الانبياء الزائفون يجزمون

---

(١) ك. ماركس ، المؤلفات الفلسفية ، باريس ، الفرد كوست ، جـ١ ، ص ٢٠٢ .

(٢) يحاول الفلاسفة البرجوازيون المعاصرون ، وخاصة اليسوعيين الفرنسيين الابوين « بيغو » و « كالفيز » ، اللذين فهما المضمون الثوري لفكرة الاستلاب كما يظهر في مؤلفيهما « الماركسية والانسية» و « فكر كارل ماركس » ، يحاولون أولا تشويه المعنى الثوري لهذه الفكرة ، وثانيا يريدان ، من وراءه تصوير الماركسية على انها فلسفة اخلاقية ، ان يقصروا مضمونها على نظرية الاستلاب . هذه الآراء ، وآراء اخرى مماثلة ، وجه اليها نقد عنيف في المؤلفات الماركسية المعاصرة . والعمل الذي بين ايدينا لا يتناول مشكلة الاستلاب الا فيما يتعلق بتطور الواقعية فقط .

ان قد بلغنا الهدف المنشود
وانّنا صرنا الى نهاية الطريق
وانّنا بتنا على الثرى الموعود ! » (١)

بهذه العبارات فضح الشاعر الثوري الكبير ، « ساندور بيتوفي » ، مقرّظي الرأسمالية . والواقع ان المؤرخين الفرنسيين ، الذين اكتشفوا صراع الطبقات ، قد سبق لهم ان بينوا انه ينتهي بعد انتصار البرجوازية ، في حين ان الفلاسفة وعلماء الاجتماع الوضعيين كانوا يعتبرون المجتمع والوعي « كثابتتين » خاضعتين ، حسب تعبير « كونت » ، « للقوانين الطبيعية التي لا تتغير » . فانصار الداروينية الاجتماعية ، الذين كانوا يعيدون صراع الطبقات الى الصراع من أجل الحياة ، كانوا ينفون اذن كل امكانية لتغيير البنى الاجتماعية ، لان الصراع الذي كانوا يذيعونه ما كان له ، من حيث طبيعته ، الا ان يهدف ، ضمن اطار العلاقات القائمة ، الى ادراك مستوى اعلى من الرفاهية المادية . والايديولوجيون البرجوازيون ، الذين كانوا ، على نسق « رينان » ، يعترفون بان المجتمع متغير ، كانوا يرون ان هذه الظاهرة لا يمكن الا ان تكون عضوية ، اي انها تحدث دون أن تتلف البنى الاجتماعية الموجودة . ان صفة الوصاية للوعي البرجوازي وانحطاط النهج الديمقراطي البرجوازي ، في مرحلة نضوج الرأسمالية ، قد اوضحهما « دوستويفسكي » ، بمنتهى الحذق ، في كتابه : « دراسة عن البرجوازي » ، الذي هو جزء من « ملاحظات صيفية عن انطباعات شتوية » . فقد كتب يقول : « كيف نسي البرجوازي في مجلس النواب اصول البيان الذي كان عزيزا على قلبه من قبل ؟ وكيف لا يريد ان يذكر شيئا ، وكيف يشير اشارة تقزز عندما يذكر امامه الماضي ؟ ولم يعبر فكره وعيناه ولسانه عن الضيق عندما يتجرأ البعض على ان يبدوا رغبة ما اثناء وجوده ؟ وكيف اذا نطق ، دون شعور ، بكلام بذيء وعمد فجأة الى تمني شيء ما ، أخذته الرجفة في الحال ، وراح يرسم اشارة الصليب ، وهو يردد : « آه ، يا الهي ! ما الذي انتابني ؟ » وظل طويلا بعد ذلك يبذل الجهد ، بكل خجل ، ليلطف سلوكه ، باندفاعه وطاعته . (٢) » ويتابع دستويفسكي قائلا ان سبب كل ذلك هو ان البرجوازي يخاف « ان يُعتقد ان مثله الاعلى لم يتحقق . . . وان هناك مجالا لتحقيق الافضل ، وان البرجوازي نفسه ليس راضيا كل الرضا عن النظام الذي يدافع عنه ، والذي يفرضه على الجميع . وان المجتمع يتضمن ثغرات تدعو الضرورة الى سدها (٣) » . ومن الذي يخيف

---

(١) « مختارات من الشعر الهنغاري » ، موسكو ، دار الادبا ، ١٩٥٢ ، ص ١٩٠ (الطبعة الروسية) .

(٢) ف. دستويفسكي ، المؤلفات ، موسكو ١٩٥٦ ، ج٤ ص ١٠٠ (طبعة روسية) .

(٣) نفس المصدر ، ص ١٠١

البرجوازي ؟ دستويفسكي يجيب أيضا عن هذا السؤال : البورجوازي يخاف من الشيوعيين والاشتراكيين . « ان الذين يخشاهم دوما هم بالضبط هؤلاء الناس . » انه يخاف لان المثل العليا التي أعلنها ، عندما قام بثورته ، لم تؤدّ الى بروز أي خير اجتماعي . « ان مبادىء ٨٩ الخالدة » ـ حرية ، مساواة ، اخاء ـ التي كان يستند اليها « هوميه دو فلوبير » وكثير من الاحرار مثله ، في البرلمان او الجامعة ، في المؤلفات الفلسفية او الصحف اليومية ، قد اثبتت قصورها . فقد كتب دستويفسكي يقول : « الحرية ؟! اي حرية ؟ نفس الحرية للجميع بأن يفعلوا ما يحلو لهم ضمن نطاق القانون . ومتى يستطيع المرء ان يفعل ما يروق له ؟ عندما يكون معه مليون ! وهل تعطي الحرية مليونا الى كل شخص ؟ كلا ! وما هو الانسان بدون مليون ؟ ان الانسان الذي لا يملك مليونا ليس هو الذي يفعل ما يريد ، بل الذي يفعل به ما يراد له ! (١) » أما المساواة تجاه القانون ، فيمكن الاكتفاء بالقول ، بخصوصها ، انها في الشكل الذي توجد فيه الآن « يستطيع البرجوازي ، بل يجب عليه ، أن يعتبرها اهانة شخصية » .

وأما الاخاء في الطبيعة الغربية ، اي البرجوازية ، فهو « ... لم يظهر ، اذ لم يظهر للعيان سوى المبدأ الشخصي ، مبدأ المنزل الخاص ، والغريزة القصوى للمحافظة على النفس ، لحرية العمل ، لحرية التصرف « بالأنا » ، لوضع هذا « الأنا » ضد مجمل الطبيعة وجميع البشر الآخرين كمبدأ خاص ، بالغ الغرابة ، معادل لكل ما ليس « هو » (٢) » . ان نتيجة التطور الرأسمالي للمدنيّة كان ، بتعبير آخر ، هو استلاب الانسان الذي يبذل الايديولوجيون البرجوازيون قصارى جهدهم ليصوروا روحه غير خاضعة لاي تغيرات . انهم يعتبرون الانسان والمجتمع كثابتتين لا تتغيران ، نافين بذلك عن المجتمع ، وبالتالي عن الوعي الانساني ، كل امكانية للتغير . فقد اعتمد هربرت سبنسر ، وهو عدو لدود للافكار الاشتراكية ، في فلسفته وعلم الاجتماع الخاص به على مذهب التطور فجعل من اللامساواة الاجتماعية شيئا مطلقا، معتبرا اياها قانونا ثانويا ثابتا للكائن، وبحث عن عيوب النظام الرأسمالي في النظام الراسمالي نفسه ، ولكنه نسبها الى نقص مزعوم في الطبيعة الانسانية . وقد نفى كل امكانية للتغيير الشيوعي للمجتمع ، فأكد قائلا : « سيكون من الضروري بناء الاوالية الشيوعية على نفس النحو الذي تم بالنسبة الى الاوالية الاجتماعية الراهنة ، انطلاقا من مادة بناء حاضرة في خاصيات الطبيعة البشرية ، أما بالنسبة الى شوائب هذه الاخيرة ، فلسوف تولد ، في المستقبل ، نفس المصائب الموجودة في

---

(١) نفس المصدر ، ص ١٠٥

(٢) ف. دستويفسكي . المؤلفات ، موسكو ، ١٩٥٦ ، ص ١٠٥ (طبعة روسية) .

الوقت الحاضر . . . ان عيوب المواطنين الطبيعية ستظهر حتما في سير العمل السيء لكل بناء اجتماعي يدخلون فيه . اننا لا نملك الخيمياء السياسية التي تتيح لنا الحصول على سلوك من ذهب انطلاقا من غريزة رصاصية (١) » . مثل هذه الانظار « اللاانسية » عن الطبيعة الانسانية ترفضها باحتقار وتدحضها الانسية الاشتراكية ونظرية الشيوعية العلمية . لقد كتب لينين يقول : « اننا لا نستطيع ان نبني الشيوعية بغير المواد التي اوجدتها الراسمالية ، وبغير هذا الجهاز المثقف الذي نشا في وسط برجوازي ، والذي هو ، بناء على هذا ـ منذ ان نصل الى الكلام عن القوى البشرية كجزء من هذا الجهاز المثقف ـ مشبع ، بالضرورة ، بالنفسية البرجوازية . ذاك عائق يواجه بناء المجتمع الشيوعي ، ولكن هذا يؤكد كذلك ان بناءه ممكن وانه يستطيع ان ينجح . (٢) » ان نجاح بناء الاشتراكية والشيوعية مضمون من حيث ان الاشتراكية تتيح للانسان وللجماهير الشعبية امكانية « . . . اثبات قيمتهم ، واظهار ملكاتهم ، والكشف عن مواهبهم ، التي هي ينبوع لا ينضب ، ولا يزال سليما في الشعب ، والتي كانت الراسمالية ترهقها وتخنقها وتسحقها بالالوف والملايين (٣) ». ان التجربة العملية لبناء الاشتراكية والشيوعية في بلادنا وبلدان الديمقراطيات الشعبية ، وانتشار أفكار الشيوعية في العالم تثبت عقم وبطلان التاكيدات التي يطلقها سبنسري ما أو فلاسفة وعلماء اجتماع برجوازيون معاصرون او كتاب ودعاة ، يبذلون الجهد عبثا كيما يقيموا الدليل على « ثبات » الطبيعة البشرية ، وينفوا ، على هذا الاساس ، اي امكانية لخلق علاقات اجتماعية عقلانية . ان الصفة الوصائية للايديولوجية البرجوازية قد عبر عنها ، على أوضح وأكمل وجه من الوجوه نيتشه ، الذي لا تستبق افكاره أفكار الفلاسفة البرجوازيين المعاصرين وحسب بل تؤلف الاسس التي تقوم عليها . فقد كانت الفلسفة النيتشية تعكس السمات الاساسية للمرحلة الجديدة التي وصل اليها الوعي البرجوازي ، وهي السمات التي أوجدها انتقال المجتمع الرأسمالي الى مرتبته الامبريالية التي ادت الى دعم سيرورة الاستلاب . كانت فلسفة نيتشه تصوغ وتعرف الخصائص الرئيسية للتصور البرجوازي للعالم ، ذلك التصور الذي تكون في تلك المرحلة الجديدة من التطور التاريخي ، بوصفه تصورا للعالم المتفسخ . ففي عهد الامبريالية يصبح التفسخ هو الجوهر ، او الميزة ، أو السمة المميزة للوعي البرجوازي الخاضع لكافة تأثيرات قضية الاستلاب الآخذة في الاشتداد .

---

(١) هـ. سبنسر : « الاستعباد المقبل » ، سان ـ بطرسبرج ، ١٨٨٤ ، ص ٧٣ ، ٧٧ (طبعة روسية)

(٢) ف. لينين ، المؤلفات ، باريس ـ موسكو ، جـ ٢٨ ، ص ٤٠٥ .

(٣) نفس المرجع .

وينطلق نيتشه ، كجميع الايديولوجيين البرجوازيين ، مـن ثبـات المجتمع الرأسمالي ، ولكنه يؤيد استمرار العلاقات القائمة بعدوانية تبلغ بـه الحد الذي يُخرج معه من التاريخ ، كتاريخ ، فكرة التطور نفسها . ويبدأ نيتشه حملته ضد نموّ الاشتراكية والأنسية ، وضد الحرية والثورة ، بنقد مفهوم الانسان التاريخي (Homo historicus)

انه يفصل ، قبل كل شيء ، الانسان عن جميع العلاقات الاجتماعية ، ويعتبره، في فلسفته ، تجريدا يزعم انه مستقل عـن الظروف الاجتماعيـة والتاريخية . هـو يفصل الانسان عن التراث التاريخي ، لان هذا التراث ، بحسبانه الارث الذي خلفه العهد الثوري ، شأنه شأن تاريخية الفكر ، يتعارض تعارضا تاما مع الشكل الفكري ومجموعة التصورات التي يدخلها نيتشه في الوجدان البرجوازي ، معيدا تقويم كافة المعاني الروحية ، وفي طليعتها تلك التي كانت مرتبطة ، بهـذا الشكـل او ذاك ، بالحركات الثورية والديمقراطية في الماضي والحاضر . على ان نيتشه باعتباره الانسان كائنا مكتفيا بنفسه ، ومبدأ مستقلا عن البيئة والظروف التاريخية ، تحـدد نشاطه ارادة القوة ، لا يقدم ، مع ذلك ، صورة مجردة تماما للوحـة الواقعيـة للحضارة والثقافة البرجوازيتين. ففي الوقت الذي كان فيه يختصر ويبسط الصراع الاجتماعي في الماضي والحاضر ، كان يعتبر ان أساس الحضارة هو الاسترقاق الذي تقوم عليه ثقافة نفر من المتازين ، من الصفوة ، أي من المتفوقين ، مـن « السوبرمان » الذين يخضعون الشعب ، او المجموع ، او من يسميهم نيتشه « القطيع » .

وكما ان الانسان موضوع خارج حركة التاريخ ، فهـو موضوع ايضا خـارج الزمن . فوجدانه وجوهره وفكره ، واخيرا نفسيته متصفة جميعها « باللازمنية » . ان اضفاء الطابع اللازمني على الاعمال والخطط الانسانية على « الأنا » الانسان ، انما هو شيء مميز للانحطاط ، بحسبانه شكلا معينا للوجدان . ولا يقل تمييزا للانحطاط نفي الصفة العقلية للمعرفة . فالانسان المفصول عـن العالـم الخارجي الموضوعي ـ وجهة النظر التي يؤيدها نيتشه ـ المبعد عن الواقع ، عاجز عـن ردم الهوة التـي حفرت بين « أناه » الذاتي وبين العالم الخارجي ، بواسطة العقل ، الذي لا عمل لـه الا توصيل وتقطيع تيار الحياة المضطرب ، تيار الكائن ، مسايـرا مجـراه الابدي الى جانب الانسان ، غامرا هذا الانسان . والحدس وحده هو القادر عـلى ردم هـذه الهوة . ان نيتشه ، بحديثه عن المبدأ « الديونيسي » كطريقة لمعرفـة العالم ، قـد أشرع الابواب امام اللاعقلانية ، واضعا ، على هذا النحو ، العقل تحت سيطرة الغرائز المعتمة ، « الليلية » ، القاسية ، الدامية ، مخضعا ايـاه لانفـلات الشهوات . كذلك كان شأن برغسون الذي ، باسناده الى العقل دورا متدنيا ، كمحلل وكهاد في الدائرة الدنيا للعالم المادي ، قد اعتبر الحدس شكلا وطريقة رفيعيين مـن اشكال وطرائق

المعرفة ، لان الحدس يضم الصفة التواضعية للحركة في الزمان ، ويتيح ، بالتالي ، لا معرفة الاجزاء من كلّ مقسّم ، بل معرفة مجموع الظواهر التي تؤلف العالم . ان الحدسية (١) ، تلك السمة التأسيسية للانحطاط ، هي ، بالضرورة ، جزء من الوجدان والفن البرجوازيين في أواخر القرن التاسع عشر ، ومن جميع اشكال الفن المنحط في القرن العشرين ، ومن الرمزية والتجريدية ، مرورا بالسريالية . واذا كان اللجوء الى الغرائز والحواس يتميز به الانحطاط كشكل للوجدان ، فان الصفة الشعرية للاتجاهات الفنية المنحطة ، أو التي تتصل بها ، مثل الرمزية ، تتميز باهتمام كبير موجه الى العواطف الانسانية ، والى تصوير أحاسيس وحالات روحية مبهمة ، لها معنى ذاتي ، أحادي ، خاص ، لا بتحليل الانفعالات الداخلية للانسان والموضوعية التي لها قيمة شاملة ، كما هو الشأن بالنسبة الى الغنائية الواقعية . ان التصوير الرقيق للانسان المحروم سمة نوعية تشمل شعر « مالارميه » ، و « وايلد » ، و « هوفمانستال » ، و « سولوغود » ، و « جورج » ، مهما كانت موهبتهم كشعراء ، ومهما كانت مكانتهم الفردية ، لان مذهبهم الشعري يكشف عن وحدة تصور للعالم منبثقة عن الانحطاط ، من حيث هو شكل خاص للوجدان .

واستنادا الى التصور اللازمني للطبيعة الانسانية ، رفض نيتشه نفس فكرة التقدم التاريخي ، مستعيضا عنها بنظرية « العودة الدائمة » ، حيث يرى التطور نفسه في مواجهة « ... الحياة كما هي ، دون معنى ، ودون هدف ، ولكنها تعود حتما دون « أي شيء » نهائي : « العودة الدائمة » . ان هذا هو الفرضية الاكثر علمية من بين كل الفرضيات الممكنة . اننا نجحد الاهداف الاخروية : « فلو كان للوجود مثل هذا الهدف ، لكان قد تم ادراكه قبل الآن (٢) » وهكذا بفضل نظرية « العودة الدائمة » او « الثابتة المتغيرة » ، التي تثبت ان الاشياء والظواهر تتغير بينما يظل جوهرها على حاله ، اعلن نيتشه ثبات العلاقات الاجتماعية الراسمالية ، التي تنصب نظريته نفسها مدافعا عنها .

لقد كتب ، في مؤلفه : « هكذا تكلم زرادشت » ، يقول : « ... بأن جميع الاشياء تعود باستمرار ، وأننا ، نحن انفسنا ، نعود معها ، واننا جئنا ههنا عددا لا يحصى من المرات ، وأن كافة الاشياء كانت معنا » (٣) ولكن نيتشه ، بنفيه للتطور ، نفى كذلك وجود الزمن التاريخي . فقد ورد في أحد مؤلفاته ، الذي هو : « ريتشارد فاغنر في بايرويت (١٨٧٥ — ١٨٧٨) ، قوله : « ... اننا لنشهد ظواهر

---

(١) يتعلق الامر هنا بالحدس كشكل خاص كنقد العقل وكطريقة غير عقلية لمعرفة العالم .
(٢) ف. نيتشه ، المؤلفات الكاملة ، موسكو ١٩١٠ ، ج٣ ، ص ٣٨ (طبعة روسية) .
(٣) ف. نيتشه : « هكذا تكلم زرادشت » كتاب جيب ، ص ٢٥٥ .

هي من الغرابة بحيث تكون مستحيلة التفسير ، مجردة من اي أساس ، اذا كنا لا نستطيع ربطها بشبيهاتها اليونانية ، مجتازين بذلك مدى لا حد له من الزمن . فبين « كانط » و « الايليين » ، وبين شوبنهاور وامبيدوكل ، وبين ايشيل وريتشارد فاغنر من سمات التقارب ووشائج القربى ما يجعلنا نلمس بالكاد الطابع النسبي لجميع المفاهيم التي تعود الى الزمن ، ونكاد نجزم بأن بين بعض الاشياء علاقة ضرورية ، وان الزمن ، الذي فصل بينها ، في الظاهر ، ما هو ، في حقيقة الامر غير سحابة تحول بيننا وبين تمييز قوانين هذه الرابطة ... ان في امكان رقاص التاريخ ان يتحرك ، مرة اخرى ، نحو النقطة التي انطلق منها ، في الماضي ، الى امداء خفية بلا نهاية . ان صورة عالمنا الحالي ليست بجديدة على الاطلاق ، والذي يعرف التاريخ يجد فيه على الدوام مزيدا من القسمات المالوفة لوجه معروف لديه . (١) » والى جانب نظرية « العودة الدائمة» وتأكيد نسبية الزمن التاريخي، توجد لا « تاريخيته»، وهي من اهم سمات الانحطاط ، فهي ، في الواقع ، تؤثر في كافة اشكال الوجدان البرجوازي المعاصر . فرغم أن هذا الوجدان قد تكون في زمن انفصام العلاقات الاجتماعية ، وفي زمن الافلاس النهائي للمذهب الديمقراطي البرجوازي ، وانهيار الامبراطوريات الاستعمارية القديمة ، وازدياد نشاط الجماهير ازديادا لم يعهد له مثيل ، وفي عصر الثورة العلمية والتقنية ، رغم ذلك لا يدرك حقيقة التاريخ من حيث هي تطور تدريجي . فقد كتب « ك. يوويل » عشية الحرب العالمية الاولى يقول : « ان حسّنا النقدي يقودنا الى الشك . وهذا الاخير يهدد بانتزاع آخر واجمل ارث خلفه لنا القرن التاسع عشر : الا وهو تصورنا للتاريخ . فقد وجه نيتشه الضربة الاولى بكتاب اراد ان يصف فيه خير التاريخ وشره ، ولكنه لم يتحدث الا عن الشر . ولسوف يكتب ، عما قريب ، فصل بعنوان : موت علم . (٢) » وقد جعل الكانطيان الجديدان ، ريكرت وسيمل من السيرورة التاريخية تصورا ذاتيا ، ونفى بينيديتو كروتشي ، بكل بساطة ، وجود اي قانون يحكم التاريخ وشك في وجود الزمن التاريخي ، واعتبر الجبريّ شبنغلر السير التاريخي كاستبدال ثقافات مغلقة ، منفصلة واحدتها عن الاخرى ، وشبيهة بأجسام خاصة ، محددة الاجل ، يمكن تعيين خصائص تطورها بالقياس . وقد اجرى ، شبنغلر ، الذي ينفي في الواقع الزمن التاريخي ، مقارنة بين الاحداث التاريخية ذات الطابع المختلف ، كما فعل نيتشه، فكتب يقول : « ان برغام هي صنو بايرويت . ثم ان رسم مدارس آسيا و « سيكيون » ، من ناحية أخرى ، لا يمثل سوى مرحلة تصويرية تطابق بالضبط

---

(١) ف. نيتشه ، المؤلفات الكاملة ، موسكو ١٩٠٩ ، جـ٢ ص ٣٤٦ (طبعة روسية) .

(٢) ك. يوويل ، « اخطار الفكر الحديث » ، لوغوس ، ١٩١٠ رقم ٢ ص ١٥ وما يليها .

مرحلة « باربيزون » وحلقة « مانيه » (١) » ، الـــخ . وبمتابعة هـــذا الاسلــوب مـــن التفكير يمكـــن مقارنـــة كـــل شيء الـــى مـــا لا نهايـــة وترتبـــط نوعيـــا بهـــذا النمط من الافكار فلسفة التاريخ عنـــد ارنولـــد توينبي ، وهـــو مـــن اعظم فلاسفـــة الثقافة وابعدهم نفوذا في عصرنا هذا . واذا كان شبنغلر يحصي ثماني ثقافات يؤلف مجموعها مضمون التاريخ فان ارنولد توينبي يوصل عددها الـــى احـــدى وعشرين ثقافة ، وهو يتناول مسيرة التاريخ ، في مجموعته « ابحـــاث تاريخية » ، لا بتمامها وبحركتها ، بل كمركّب كينونات لحضارات مستقلة . وهـــو ، شانـــه شأن نيتشه وشبنغلر ، يقارن بين احداث تاريخية مختلفة ، يعتبرها متجانسة نموذجيا ، فيقارن مثلا بين اسبرطة والدولة البروسية ، ويعتبر الاحـــداث المعاصرة شبيهـــة باحداث الماضي . ان توُنبي ينفي الزمن التاريخي ، وتطور التاريخ ، ويكرر ، بأسلوب آخر، نظرية « العودة الدائمة » . و « اللاتاريخيـــة » لا تميز آراء المؤرخين والفلاسفـــة البرجوازيين وحدها ، بل تميّز كذلك الفن المشبع بالتصور المنحط للعالـــم . ففـــي كتاب « أوليس » ، يصهر « جيمس جويس » عصورا تاريخية مختلفة ، يختصرها في شخص بطله « ديدالوس » ، ومؤلفو الستيِنر المَروِّاة ، مثل اندريـــه موروواه واميـــل لودفيغ ، وكذلك مؤلفو الروايات التاريخية ، كانـــوا يعصرون التاريخ ، فيقذفـــون بالخصائص الاجتماعية للعالم المعاصر الى الماضي . ان طبيعة ظهور اللاتاريخية فـــي الوعي البرجوازي واضحة . فكما بيّن لينين : « لا شيء أكثر تمييزا ، بالنسبة الـــى برجوازي ، من نسبة سمات النظام الحاضر الى جميع الازمنة وجميع الشعوب .(٢)» ان الحس بالتاريخ ، الذي اكتسبه الفكـــر الاجتماعي ، بمنتهى الصعوبـــة ، خلال السنوات التي تلت الثورة الفرنسية ، قد اضاعه ، بل هدمه ، في عصر الامبريالية ، الوعي البرجوازي ، الذي لم يعد يريد ، ولا يستطيع أن يعتبر التاريخ مسيرة ، وهو غير قادر على فهم معنى ومضمون التغيرات التي تحدث في العالم .

ان الفلسفة النيتشية ، الارادوية صراحة ، والعدوانيـــة ، كانت ، وهـــي تعلن « حرية ارادة » الانسان المتفوق ، تؤيد في الواقع « لا ــ حرية » الانسان ، بما في ذلك الانسان الذي ينتمي الى طائفة المتازين ، الى الصفوة . فبما أنه ليس هناك تطور ، بل مراوحة مستمرة فيانفس المكان، أيالعودة الدائمة او الثابتة المتغيرة، فليست هناك أي ضرورة ، في الحقيقة ، للحرية والنشاط الحر والارادة ، لان كل ما يجري ، داخل الانسان وخارجه ، يعود حتما الى نفس الدوائر ، وهو معدّ سلفا من قبـــل عجلة الطبيعة . ومن هذا يتبين أن فلسفة نيتشه متسمة بقدرية صريحة ، بخضوع تـــام

(١) ا. شبنغلر : « انحطاط الغرب » ، جـ١ ، موسكو ــ بتروغراد ، ١٩٢٣ ، ص ٣٠١ (طبعة روسية) .

(٢) ف. لينين ، المؤلفات ، باريس ــ موسكو ، جـ١ ، ص ١٧٠ .

للمصير ، خضوع يصفه ، بتفاصحه البياني ، بأنه « الحب المقادير » Amour fati أي حب القدر . لقد أيد نيتشه استعباد الانسان في ظـل الراسمالية ودعا الـى حب العبودية الاجتماعية .

ان شعور اللاحرية هو العلامة المميزة الاساسية للتصور المنحط للعالم . فالقوة الاجتماعية المستَلبة تتبدّى للوعي البرجوازي كقوة خفية عمياء ، لا يمكن معرفتها ، ولا تتوقف اطلاقا على ارادة البشر ، بل هي تسير وتخضع هذه الارادة . والاعتراف بعدم حرية الانسان يجمع بين عدد من النظريات والمذاهب السوسيولوجيةوالفلسفية، التي تعود الى اواخر القرن التاسع عشر ، كما توجد في أيامنا هـــذه . فقـد كتب الكانطي ــ الجديد « سيمل » ، يقول : « ان الفـرد ، في الواقـع التجريبي وحسب ادراك غامض ، يمكن له ان يصبح أقوى بكثير مما يبدو له ، أو ان يتحول الـى كمية مهملة ، فيصبح غبارا ازاء المجموع الهائل للاشياء والقوى ، الذي يبتز منـــه كـل التقدم وكل القيم المادية والروحية . (١) » مثل هذه الادراكات هي في اساس قدرية شبنغلر ، الذي يرى أن حلول الحضارات بعضها محل بعض ، ونشوءها وزوالها قد حددتها ضرورة لا مردّ لها ، وهي تكوّن صميم الفلسفة الوجودية ، التي تعتبر القوى الخارجية للمجتمع سلطة ديكتاتورية تُمارس على الانسان . وهي في أساس التومائية المستحدثة ، التي من رأيها أن التاريخ مستقل عـن ارادة البشر ، الذيـن يخلقونه ، وانه يتوقف على ارادة الله ، وهي ارادة تنفذ ، في التاريخ العالمي ، خططها التي تحدد مسبقا سلوك الناس .

وتنعكس حالة « لا ــ حرية » الانسان ، بشكل واضح ، في الفن المنحط ، الذي يؤلف وصف هذه الحالة مضمونه الاساسي . فدوريان غــراي رجـل « لا خلقي » ، لا يفرق بين الخير والشر ، لأنه يحب الجمال ، الذي هو ، كمـا يدعـي ، فوق القيم الاخلاقية ، انه رجل ينتمي الى الممتازين ، الذين لا هم لهـم سوى اشبـاع رغباتهم وشهواتهم ، ويبدو ، من حيث وضعه وابتعاده عـــن القواعـد الاخلاقيـة في حياة المجتمع ، مالكا للحرية ، ولكنه ، في الواقع ، ليس حرا لا في مقاصده ولا في أعماله. لقد صعب اوسكار وايلد ، بذلك التصلّب الذي يميـــز الفن المنحط ، حالـــة بطله وشعوره بعدم الحرية ، وذلك بربط مصيره ، ربطا توازنيـا ، بمصير صورته التـي تكفلت بجميع الاعمال الدنيئة والآثمة التي يرتكبها نموذجها الاصلي ، فأصبحت لعنة، بالنسبة اليه ، وملامة ، اصبحت سيّدا مختفيا لا يستطيع غراي ان يدمّره دون ان يدمر نفسه .

---

(١) المدن الكبرى ، مدلولها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ــ سان ــ بطرسبرج ، منشورات « بروسفشتشينيه » ١٩٠٥ ، ص ١٣٤ .

ان الشخصيات المجردة عن المادة ، التي أنزلت الى مستوى الرموز المهتزة في درامات موريس ماترلنك ، تعيش وتموت وهي تحت سيطـــرة القدَر . ان جـــو خسارة لا تعوّض يلفها ، وتتحكم في مصيرها وحياتها قوة مجهولة . هؤلاء الاشخاص المجردون من الارادة ، اللاواعون لما يدور حولهم ، يموتون ، مثل « تنتاجيل » والاميرة « مالين » ، أو ينتظرون الموت ، كشخصيات مسرحية « العميـــان » الذيـــن يرمزون الى الانسانية ، أو يستسلمون لامواج الحياة ، التي تحملهم الى المجهول ، دون اتجاه معين ، ودون هدف ، وليس لهم امل في التحرر مـــن هـــذه السلطة المجهولة التي تتلاعب بحياتهم . والصدفة والقدر يتحكمان في حيـــاة الابطال بمسرحيات « هوفما نستال » . وهما يتصرفان كذلك في المصائر الانسانية ، ويمثـــلان وجهي الضرورة ، التي تعلو انفاسها الجليدية حتى فوق ذلك المغامر ، الذي هـــو البارون ويدنستـــان ، (دراما « المغامر والمطربة ») عبد الصدفة المرح ، وفوق المادونا « ديانورا » (المرآة في النافذة) التي تذهب ضحية الصدفة . وفي راي هوفما نستال أن الحكمة والشعور بالحياة يتحولان الى مجرد ملاحظة مفادها ان : « ... كـــل شيء مقدّر ، والسعادة القصوى هي أن يقول المرء لنفسه ان كل شيء مقدّر ، في هـــذا يكمن الخير ، وليس من خير عدا ذلك . (١) » ومن هذا يتضح أن هوفما نستال يقلد مسرحيتي « ايليكترا » و « اوديب » ، من التراجيديا القديمة ، التي كان موضوعهما الاساسي هو موضوع القـــدر .

وحياة أبطال « هامصن » خليط مـــن المجهول والاوهام والوحـــدة ، وهنا يـــد قوية تعقد خيوط مصيرهم وتحلها . هؤلاء الاشخاص الذين ينفصل الواحد منهم عن الآخر ، والذين يرون أن وجودهم لغز يعز على اي حل ، عبيد لاهوائهم ، عبيد للحب الذي يكتسب قوة القدر ويجسده . وكما لو كانوا نشاوى بشراب المحبـــة ، يحاولون التقارب فيما بينهم ، ولكن قوة القدر المدمرة تحـــول بينهـــم وبين الاجتمـــاع . ان التناقض الاجتماعي الذي يفرق البشر في الحياة الواقعية قـــد حـــل محله ، عند هامصن ، التناقض بين الجنسين ، والاختلاف البيولوجي بـــين الاشخاص ومبارزة العشاق التي تكون نهايتها مأسوية في اغلب الاحيان ، ذلك أن أبطال مؤلفاته عاجزون عن التخلص من قيود العواطف والشهوات ، التي تبقيهم سجناء ، وتنتزع منهم كـــل امكانية للتصرف ، وكل حرية لممارسة العمل الارادي . انهـــم ، وهـــم المعزولون ، يمرون ، الواحد قرب الآخر ، خلال الشعاع الطيفي للاضواء الليلية في المدينة الكبيرة حيث تجري درامات الجوع والعوز ، أو في الزوايا الضائعة ، حيث تتـــردد ، كصدى للحضارة المدينية التي يمقتها هامصن ، الشهوات القتالة ، تتدخل الفـــزع والغموض

(١) هوغو فون هوفما نستال ، مسرحيات ، موسكو ١٩٠٦ ، ص ٤٨ (طبعة روسية) .

في الحياة البسيطة للناس القريبين من الطبيعة ، باثـة في ارواحهم روحها الوحشية الخفية الليلية . ومع السنين ازداد كره هامصن للمدينة ، والمدنية وابنها ، وهـو البروليتاريا ، ولما شهد ، بكثير من الرعب ، زوال مبادىء المزارعين الاغنياء ، الذين طالما غنى قوتهم « الاصلية » في « ثمار الارض » ، ومسيرة الانحلال الذي طبع ، تحت تأثير المباشرة البرجوازية، حياة الفلاحين والصيادين، الذين طالما سحره استقرارهم، ووصفه في ثلاثيته : « المتشردون » ، لما شهد هامصن ذلك تجلل بالعار اذ ادى بـه الامر الى التعاون مع النازيين .

وكان الشعور بلا حرية الانسان ، كخاصية اساسية لتصور العالـم المنحـط ، مرتبطا وثيق الارتباط بانعدام الايمان بالنشاط التاريخي الخلاق للجماهير ، وممتزجا بشعور بالعجز تجاه الظلم الاجتماعي .

كالوحوش السجينة
نشكو كما نستطيع .
موصدة ابوابنا بلا أمل
وما نجرؤ يوما على فتحها . (١)

هذا ما كتبه ، بكآبة تشبه ان تكون حيوانية ، فيدور سولوغوب ، الذي نفـى كل امكانية لمساعدة المستضعفين والمضطهدين ، الذيـن كانـوا متعطشين للحرية الحقيقية ، مستسلما أمام العالم القائم على الملكيـة الخاصة ، رافضـا أي نشاط اجتماعي :

... اسمع صوتا يطلب : نجدة !
ماذا في وسعي أن أفعل ؟
انا نفسي جد شقيّ وضعيف ،
انا نفسي موهون حتى الموت ،
فأي غياث في امكاني أن اسديه ؟ (٢)

وعند ليونيد اندرييف ، الذي تخلى ، لدى هزيمة الثورة الروسية الاولى عـن الواقعية ، وأصبح ، في مسرحياته : « اللعنة » ، و « حيـاة انسان » ، و « ملـك الجوع » ، أحد أبطال الانطباعية ، كان الشعور بلا حرية الانسان ، وعبوديته الابدية، وتبعيته لقوى لاواعية ولا يمكن معرفتها عن طريق العقل ، كان هذا الشعور يتخلـل كل تصوره للعالم . فقد كان ليونيد اندرييف ، الذي يشبّه التاريخ برقاص يسجل، دون تمييز ، توالي أحداث متماثلة ، ويردد برتابة ملحّة : « كل شيء سيحدث كمـا سبق له أن حدث » ، كان يرى ألا امل من وراء أي محاولة تقوم بها الجماهير لتغيير

(١) ف. سولوغوب ، المؤلفات ، سان ـ بطرسبرج ، ١٩٠٤ ، جـ٥ ، ص ٤ .
(٢) ف. سولوغوب ، مجموعة أشعار ، سكوربيون ، ١٩٠٤ ج ٣ ـ ٤ ، ص ٥ (طبعة روسية) .

مجرى التاريخ . ان ثبات وتكرر الشيء الموجود يفرغان من اي معنى تطلع الانسان الى الحرية ، وكذلك النضال الثوري ، الذي كان يهدف الى تغيير وتحسين العالم . ويميز الشعور باللاحرية ، الذي يشل الارادة والوعي ، ويخضع هذا الوعي للسير المألوف للاشياء ، لما هو كائن ، يميز كذلك الحاكم (في القصة التي تحمل نفس هذا الاسم) ، الذي يعرف ان رصاصة ارهابي تترصده ، كما يميز ثوريسي « قصة المشانيق السبعة » ، الذين يعتبرون نهايتهم بمثابة خير ، من حيث انها ختام لجميع شكوكهم وآمالهم وآلامهم . وبطل قصة اندرييف ، « ملاحظاتي » ، يخضع الطبيعة الانسانية ، والفكر الحر للانسان ، وحتى فكرة الحرية « الصيغة القفص الحديدي المقدسة » ، مشبها الحياة والعالم بسجن هائل ومعتبرا أن الانسان سجين مؤبد فيه.

ويمثل « فرانز كافكا » الانسان بصدق « كمخلوق مرتجف خوفا » . فالانسان، الواقع في شبكة عنكبوت الخوف واللعبة اللاواعية في أيدي قوى مجهولة ، عاجز ، في راي كافكا ، عن تحطيم سلاسل القدر ، التي تكبله ، وروحه محكوم عليها ان تتحمل، الى الابد ، لعنة هذا الخوف من المجهول ، الذي هو عبد له . واخيرا ، في مسرحيات صموائيل بيكيت ، تلميذ جيمس جويس والسائر على سننه ، تبدو الحياة سخيفة ، وكذلك النشاط الانساني ، تبعا لذلك . فلم يعد بشرا أولئك الذين يملأون مؤلفاته ، بل مجردات مفصولة عن الاجساد . انهم ، وهم مفصولون عن العالم الواقعي ، فاقدون لاي فكرة عن الحياة الحقيقية ، يسحقهم الخوف من الموت ويشل حركتهم ، ولا يفهم بعضهم بعضا ، يهمسون بأحاديث عديمة الترابط ، عاطلة من اي منطق ، يختصر معناها الوحيد بالخوف في مواجهة العالم ، والحياة ، وقوى التاريخ المتهدّدة. ان نتاج بيكيت هو من أبلغ الامثلة ، التي تعبر عن الازمة والضيق المحيقين بالوجدان البرجوازي المعاصر ، الذي يعاني من تأثير زيادة الاستلاب .

عندما اعلن نيتشه العبودية اساسا للحضارة ، كان يضع أمامه هدفا اساسيا هو تربية السادة القادرين ، بفضل قبضتهم الحديدية ، على جمع مختلف الاندفاعات الاجتماعية المشوشة ، التي تبث الاضطراب في الحياة الاجتماعية . وقد جعل نيتشه الانسان المتفوق والسيد ، مالك العبيد ، فوق الاخلاق العامة ، وأطلق العنان لغرائزه وشهواته ، وبذر في نفسه القسوة ، ممجدا أمامه الحرب والعنف والدم . وعبادة القسوة والعنف هي احدى السمات المميزة للتصور المنحط للعالم ، وهي تعكس سير تزايد القساوة عند الانسان في ظروف العلاقات الاجتماعية الراسمالية ، في تلك المعركة المستمرة ، معركة الجميع ضد الجميع ، التي لا تعرف الرحمة ولا الشفقة .

ولم يكن في وسع الفن الا ان يعكس قسوة الحياة ، لان الحروب ومظاهر العنف ، والآثام والجرائم ، وآلام الانسان والجماهير الشعبية ، كانت هي الرفيقة الدائمة للتقدم في العالم المبني على الملكية الخاصة . ولكن قبل الحركة الانحطاطية كان

الفن يتناول هذا المظهر من التقدم من ناحية سلبيته ، ولم يكن يمجد الشر في ذاته . ولم يحدث انتقال في القيم الاخلاقية ، ولم يبدأ العنف يعتبر جزءا ضروريا ، او أساسا للاخلاق الجديدة التي تكونت في السنوات السابقة للطور الامبريالي ، وخاصة في عصر الامبريالية ، الا في الفن الانحطاطي . ورغم كل الجدية التي اتسمت بها آراء بودلير في الحياة ، ورغم الطابع المأسوي لتصوره للعالم ، فقد أضفى ، في مجموعته « زهور الشر » ، الصبغة الجمالية على الشر في مظاهره بكل تنوعها . ان الفن الانحطاطي يلقي نقاب الجمال على الشر والعنف والالم ، مبررا بذلك قسوة العالم الراسمالي . فمركّب الشهوانية والقسوة في رواية « سالوميه » لاوسكار وايلد يسمها بطابع مرضاني ، في حين أن أبطال « هامصن » موسومون بالعقاب الذاتي ، والرغبة في تعذيب الآخرين . وقد بلغ « باريس » و « بول آدم » قمة التمجيد للعنف والقسوة ، فان لهما روايات « استعمارية » كثيرة متّسمة باحتقار عنصري « للشعوب الملونة » ، كانت تبث العنف ، اذ كانت لها مهمة معينة : الا وهي اعداد الجنود ايديولوجيا للحروب الاستعمارية ، والحملات التأديبية ضد شعوب آسيا وافريقيا ، الثائرة من اجل تحررها واستقلالها . وعبادة العنف والقسوة تميز الواقعيين البرجوازيين ، مثل « كبلنغ » ، الذي يكشف نتاجه اكثر السمات تمييزا للايديولوجية البرجوازية ، وتفاؤلها العدواني .

وقد نقد نيتشه ، الذي هو انحطاطي حتى رؤوس اظافره ، بمنتهى الشدة الانحطاط من حيث كونه شكلا للفكر يضعف سيطرة الطبقة البرجوازية ، وتعبيرا عن جوهر الديمقراطية البرجوازية التي كان يحتقرها ، والتي استطاع ان يرى نواحيها السلبية بنفاذ بصر ناشىء عن الحقد الذي ينطوي عليه . وينطلق نقد العالم البرجوازي ، عند نيتشه ، من رغبته في كسح نظام العلاقات الاجتماعية التي كانت قائمة آنذاك ، وما الحقيقة النسبية ، لمجتمع عصره ، التي كشف عنها النقاب سوى القناع الديماغوجي لتمجيد الرأسمالية . ولا يلاحظ هذا التمجيد الواعي للراسمالية عند كثير من الفنانين الذين كانوا تحت وطأة التاثير الروحي للانحطاط . فريمبو وفيرلين ، و « ريلكه » و « ابولينير » عبروا فعلا ، في نتاجهم ، عن الطابع المأسوي للحياة ، ولوضع الانسان العاجز عن مقاومة سيطرتها . من اجل هذا كانت البواعث المعارضة للبرجوازية ، التي تتخلل آثارهم ، وروح التمرد الذاتي ، والفوضوي في الغالب (كما عند ريمبو) يتواجدان مع شعور بيأس وتشاؤم عضويين :

أجل !.. بكيت كثيرا !.. حزينة الاسحار
كل بدر بغيض ، وكل شمس مُرّة !
أترعَني الحب الحرّيف ، بألوان الخدر المسكر .
فلتتحطم قاعدة المركب ! ولأرسُبْ في قاع اليم !

ما عاد بوسعي ، يا أمواج .. وانا مغمور بفتورك ،
أن امخر خط السفن الحاملة الاقطان ،
او اعبرَ غطرسة الاعلام ورايات الحرب ،
أو اسبح تحت عيون الاطواف البشعة !

ذلك ما كتبه « ريمبو » في « السفينة السكرى » ، التي كان ما فيها من كآبة عميقة وصور متوترة يعبر عن ادراك فرداني لتحلل المبادىء الوجودية ، أي حرمان الانسان بالنسبة للشيء اليومي ، وفي الواقع تحسر على عالم آخر ، كان ريمبو يكرهه ويلعنه . ان الازمة التي يعكسها التصور الانحطاطي للعالم كانت هي عَرَض بداية الازمة العامة للوجدان البرجوازي .

وكان من المحتم ان تجر هذه الازمة نفسها معكوسة على الفن الواقعي ، في اواخر القرن التاسع عشر ، الذي ادخل فيها خصائص جديدة لم تعرفها الواقعية النقدية الكلاسيكية . وكانت التغييرات ، التي طرات على الفن الواقعي ، ناشئة قبل كل شيء عن التبدلات الاساسية التي كانت تتناول سير التطور التاريخي للمجتمع البرجوازي . ففي أوروبا الغربية انتهت مرحلة الثورات : اذ كان مركز الحركة الثورية قد انتقل الى روسيا . وكانت الظروف التاريخية المستجدة قد ادت الى اضعاف الواقعية في الفن الغربي ، والى تطوره تطورا باذخا في روسيا . وقد تناولت هذه الحركة التطورية ، بصفة رئيسية ، الشكل الملحمي ، وهو قلب الواقعية بالذات .

والتعريف المشهور للرواية هو أنها ملحمة المجتمع البرجوازي . وكان هيغل ، الذي هو صاحب هذا التعريف ، يقصد بالطبع الرواية الاجتماعية ، الواقعية ، وتعريفه هذا صحيح ، من حيث الاساس ، لان مؤلفات الواقعية النقدية الكلاسيكية مشبعة ، الى حد كبير ، بسمات ملحمية . الا أن هذه الاخيرة ليست مطلقة في الواقعية الكلاسيكية . فالملحمة الحقيقية ، في الفن الشعبي ، قائمة على اساس وحدة الفرد والجماعة ، وهو ما يعكس الطابع الصحيح للعلاقات الاجتماعية في المراتب الاولى من التطور التاريخي . والصفة الملحمية في الآثار الواقعية الكلاسيكية تظهر اساسا في واقع أن بطلها منبثق من البيئة الاجتماعية ، منوط بها على اي حال . ولكن العنصر الذاتي الذي ادخل ، في هذا العهد الجديد ، على القصص الملحمي ، قد فصم الوشيجة التي كانت تربط بين الفرد والمجتمع في هذا القصص . فالمعارضة بين الشخصية والبيئة الاجتماعية ، أو النزاع الذي هو في اساس آثار الواقعية النقدية الكلاسيكية والذي يحدد احتكاكاتهما ، كان يعكس التدرج الموضوعي لانقسام المجتمع البرجوازي الى ذرات منفصلة ، لان اشتداد عملية الاستلاب كان يرافقه ازدياد في تمييز الفرد عن البيئة . والظروف التي تساعد على ظهور فن جديد يتصف حقا

بالملحمية ، قد اوجدتها ، في عصرنا ، الواقعية الاشتراكية ، وسمتها الاساسية هي تحليل وتصوير اتحاد الفرد والجماعة لدى تغيير الاشتراكية للوجود او خلال المعركة من أجل ادخال التغيير الاشتراكي على العلاقات الاجتماعية المبنية على الملكية الخاصة .

وقد كان ازدياد الفصل بين الفرد والجماعة ، ذلك الفصل المرتبط بتقوية عملية الاستلاب التدرجية ، يضفي صبغة خاصة على الحياة الروحية في اواخر القرن التاسع عشر ، مكسبا مختلف اشكال الوعي الاجتماعي سمات ذاتية ، وتصورا لعواطف وافكار الانسان المعزول من شأنه ان يجعلها اكثر واقعية من العالم الواقعي نفسه . فقد لفت « هوسيرل » ، وهو أحد رواد الوجودية التي أصبحت تيارا فلسفيا ذا نفوذ بالغ في القرن العشرين ، لفت النظر بمرارة الى « ... ان الفلسفة الحديثة تتجه نحو الاناسية اتجاها هو من القوة بحيث لا نجد ، الا على سبيل الشذوذ ، مفكرا متحررا من ضلالات هذه النظرية » (١) .

في الواقع ان الاناسية الميتافيزيقية اصبحت هي السمة المميزة للوجدان الاجتماعي في المجتمع البرجوازي ، وغني عن البيان ان التحويل الاناسي والطابع المركزي البشري للوجدان انما يعكسان مظهرا من مظاهر سير التطور التاريخي ، وهو تفرق البشر في العالم القائم على الملكية الخاصة . في ظل الامبريالية يكون البشر متفرقين ، ولكن تظهر صلتهم بالطبقة ، أو ارتباطهم الطبقي .

وكان طبيعيا ان تنعكس التناقضات الموضوعية للوجدان الاجتماعي في الفن . فالانطباعية مثلا ظهرت ، دون أي ريب ، كأحد تيارات الفن الواقعي . فلقد كان احتقار الطريقة الملساء الخاصة بفن الرسم الاكاديمي ، وتعميم التفاصيل وتركيزها ، وتصوير أشكال الاشياء والبشر بواسطة اللون بدلا من الخط ، وحرية الرئاسة وعمقها ، وتباينات الفروق الحادة ، وكافة الاساليب الفنية الجديدة ، التي ادخلها الانطباعيون ، كانت كلها تهدف الى ابراز الطبيعة والعالم المحيط على أرفع مستوى من الحقيقة . ولم يفعل الانطباعيون شيئا أكثر من احداث تصدع في التآليف الوهمية ـ الصدق ، التقليدية المصطنعة لفن الرسم الرومنسي المستحدث والكلاسيكي ، التي نمت في ظل الاتباعية الرسمية ، المعادية بطبيعتها للواقعية ، والمعارضة الطبيعة بالصفة الاصطلاحية للموضوعات والالوان والتاليف . ان الالوان الحقيقية للحياة ، والمواضيع البسيطة الخالية من الزخارف دخلت الفن التصويري مع رسوم الانطباعيين ، الذين كانوا يصورون حياة واخلاق الناس البسطاء في المدينة

---

(١) ادموند هوسيرل : « مباحث منطقية » ، جـ١ ، تمهيدات للمنطق الخالص . سان ـ بطرسبرج، ١٩٠٩ ، ص ١٠٠ (طبعة روسية) .

الكبيرة ، يصورون تسلياتهم وحياتهم اليومية . ولكن انحصار الرسامين الانطباعيين ضمن أطر تجربة انسانية خاصة كان يضيق المروحة الاجتماعية لرسمهم ويحرمه الحدة الاجتماعية ، ويجره الى دائرة الحميمية ، الى عالم تصوير الانفعالات الذاتية للفرد ، مما كان يلغي بالتأكيد الاساس المادي لهذه المدرسة . وابتداء من لوحات الانطباعيين الجدد والتنقيطيين ، اصبحت التقنيات الانطباعية ، التي أغنت الفن وكانت وسيلة لابراز حقيقة الحياة ، هدفا في ذاتها ، وبذلك توقفت عن العمل الروابط التصويرية مع الواقع .

يكفي أن نقارن جوهر الثورة الانطباعية على المدارس التصويرية القائمة بثورة « المتجولين » (١) على الاتباعية ، كيما ينجلي للعيان الفرق في اتجاه تطور الواقعية في اوروبا وفي روسيا حيث تكمن الثورة . فالمتجولون الذين كانوا يسعون ، في فنهم الى التعبير عن الجوهر الغيري للحياة ، عن قائمة الاشياء ، والذين كانوا ، من هذه الناحية ، مدافعين عن حقيقة الفن ، كانوا كذلك واقعيين بكل معنى الكلمة ، لان السمة المهيمنة في آثارهم هي التحليل الاجتماعي للواقع ، ونمذجة الشيء الممثل ؛ ومن ناحية أخرى لم يكونوا يحصرون تطبيقهم في تجارب باللون والضوء . والطابع الملحمي لافضل آثار المتجولين ، الذين عرفوا كيف يتخطون فن الرسم الشعبي ، وآثار الرسامين الذين استوعبوا تراثهم ، مثل سوريكوف ، كان ناتجا عن الطابع الوطني لفنهم . ولم يكن الفن الواقعي الغربي للنصف الثاني من القرن التاسع عشر يعكس ، بهذه الدرجة من المباشرة ، مصالح وافكار الشعب ، وهو ما كان احد الاسباب التي أدت الى شيء من الضعف في العنصر الملحمي لهذه المدرسة . فقد عرفت « مارغريت هاركينس » ، التي وجهت اليها رسالة انجلز الشهيرة عن الواقعية ، كيف تفهم بأمانة السمات النوعية الجديدة للفن الواقعي ، وقد قدمت لها تقويما ، ساخرا الى حد ما ، دمجته في ميزة البطل في روايتها « فتاة من المدينة »، قالت : « ... كان يستعد للبدء برواية كان ينوي أن يصف فيها شرائح بالغة الغرابة من الحياة تتعاقب مع ملاحظات نفسية لا تخلو من الفائدة . والرواية تستغني عن الحبكة . فالحبكة ماتت مع « ثاكري » و « جورج اليوت » . ولعل روايته ستكون محاولة لدراسة الطبع الانساني . (٢) » في الواقع ان « الملاحظات النفسية » و « دراسة الطبع » ، التي اصبحت هي السمة الاساسية لواقعية النصف الثاني ن القرن التاسع عشر ، حلت محل تصوير التفاعل بين الطبع والبيئة ، وادت الى تمييز البيئة بالنسبة الى الطبع ، وتظهر مسرحيات « هيبل » ، القائمة على

---

(١) المتجولون : تيار فني ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (ملاحظة من المترجم الى الفرنسية) .

(٢) مارغريت هاركينس : « فتاة من المدينة » ، موسكو ١٩٦٠ ، ص ٥٦ (طبعة روسية) .

الميثولوجيا القديمة والجرمانية ، بوضوح تواجد مركزين لتطور سير الاحداث ، احدهما واقعي والثاني نفسي . ورغم ان الصراع والعقدة والخاتمة ، وجميع الانقلابات في مسرحياته تميل كلها الى التعبير عن العلاقات الواقعية الموجودة في الحياة ، فان طباع الابطال تستمد صفة جديدة ، اذ أن عالمهم الداخلي يبدو وكأنه ارتفع فوق مستوى الحياة ، وتصفّى : انه متوتر الى الحد الاقصى ، محطّم ، والنزاعات الواقعية للحياة تبدو وقد فقدت معناها أمام الانفعالات النفسية المعقدة ، التي تهز الابطال . مثال ذلك أن سلوك ابطال « هيبل » ، في المسرحية البرجوازية « ماري ـ مادلين » ، يتوقف أيضا على أسباب اجتماعية ، ولكن هذه الاسباب تفقد شيئا فشيئا طابعها المحسوس ، وتتبدى لعيون الاشخاص كسلسلة من المصادفات التي تتحول الى قوة معادية للانسان . وباضفاء هيبل على حركة الحياة صفة الحتمية ، وحدّه على هذا الاساس نفسه ، من حرية الارادة لدى أبطاله ، راح ، مع الايام وتحت تأثير سيرورة الاستلاب ، يلغي الاساس الواقعي لمؤلفاته . فلم تعد الاسباب الاجتماعية لسلوك الابطال، في نظره ، سوى صدمة أولية ، لا تشترك ، من بعد ، في تطور الموضوع ، اذ أن الصدمة الدرامية لم تعد ناتجة عن نزاع اجتماعي ، بل عن صدمة مستقلة في نفس الانسان . ان أبطال مسرحياته المأسوية أناسي غير عاديين يعانون تباريح الهوى والرغبات المتأججة ، والصراع بين عواطفهم ومطامحهم يبلغ مستوى هائلا ، وهو ، في نظر هذا الكاتب المسرحي ، المبدأ الوحيد الذي يخلق قصة . فسقوط « كاندول » آخر أحفاد « هرقل » وملك « ليديا » ، وارتقاء جيجيس العرش (في مأساة « جيجيس وخاتمه ») ويعنيان اللحظة التي تصل بين نظامين اجتماعيين مختلفين عن بعضهما اختلافا جوهريا ، مشروطان ، في مسرحية هيبل ، بذلك الهوى المضني ، الذي يحمله يوناني وليدي للملكة « رودوب » . وزوال ملك أسرة « البورغوند » ، في مسرحية « نيبلنجن » ، أساسه صراع الحب بين « سيغفريد » و « برونهيلد » والكره الذي يحمله « كريمهيلد لبرونيهيلد » . ان ثلاثية « هيبل » الباذخة تسيطر عليها كلها دراسة لعشق شديد ، في حين يتقهقر الى المرتبة الثانية المضمون التاريخي ، اي حلول الثقافة المسيحية محل الثقافة الوثنية.

والشخصيات التي خلقها هيبل : هيرود وكاندول وايتزل ، هي من ابناء القرن التاسع عشر . وجميع هؤلاء الاشخاص متميزون باستسلام مميت ، رغم أنهم قادرون على القيام بنشاط كبير ، ان عالمهم الروحي يعوزه الاستقرار . انهم يعيشون في جو من الريبة ، لان البشر لم يعودوا يعرفون كيف يفتح الواحد منهم صدره للآخر ، وهم منعزلون نهائيا . ان الانسان لا يستطيع أن يفهم أخاه الانسان . فبينهما يرتفع جدار ، لا سبيل الى تخطيه ، من جهل الواحد للآخر . فهيرود لا يثق بزوجته « ماريان » (في مسرحية « هيرود وماريان ») ، ولهذا فهو ، عندما يسافر

الى روما ، يحكم عليها بأن تعدم فيما لو مات هو نفسه ، لانه لا يريد ان يترك لهـــا فرصة لتحب رجلا آخر ، بعد موته . وهو يخفي خطته هذه عـــن ماريان ، وبذلـــك يسيء الى كرامتها ، لانها تحبه ، وهي مستعدة لتضحية نفسها في سبيل هذا الحب المشترك . والجهل المأسوي يقود البطلين الى حتفهما . هذا الجهل المأسوي وهـــذا الارتياب المشؤوم بين الناس انما همـــا التعبير عـــن الفوضى والتنافر السائدين فـــي الحياة . ويظهر هذا الشعور بقوة في الـ « نيبلنجن » . فشخصيات المأساة : ماجن وغونتر وايتزل وسيبلمان ، وغيرهم يسحقهم حقـــد كريمهيلد الهائل ، الذي يعمد ، بغية الانتقام ، الى دفع جميع ، الذين اشتركوا في مقتل « سيغفريد » ، الـــى معركة دامية مميتة . وعشقه المتضخم هو نفسه خاضع للحب المشؤوم الـــذي تحملـــه بروفهيلد لسيغفريد ، ذلك الحب الذي يدفع الابطال ، المتسمين بـــروح الفروسية ، الى الموت ، وهو نتيجة مترتبة على الجهل ، لان برونهيلد ، بعـــد ان عنمدت ، فقدت القدرة على التنبؤ ، تلك القدرة التي تتميز بها « الفالكيريات » (نسبة الى فالكيري ، وهي آلهة من مرتبة دنيا في الاساطـــير السكندينافية ، والفالكيريات هـــن رسولات « اودين » الاله الاكبر ، ومهمتهن صب الجعة ونبيذ العسل للابطال الذين قتلوا فـــي المعارك ، وهن يجسدن فضائل هؤلاء الابطال ــ المترجم) ، ولـــم تستطع التكهـــن بالنهاية الرهيبة للرجل الذي تحبه . وقد تركزت مأسوات « هيبل » التاليـــة حـــول المصير ، والاهتمام الذي وجهه الى أهواء وآلام الفرد المنسلخ عن البيئة الاجتماعية ، وجعلها تخرج من نطاق الواقعية . وانقطاع العالم الداخلي للانسان عن العالم الواقعي أبرز في نتاج « ريتشارد فاغنر » . فالعنصر الغنائي الذي ظهر فجاة في أعمالـــه نقلها من اطار العمل الملحمي الذي كان من المفروض ان تسلكه حسب تصميم المؤلف ، الى نظام الدراسات الغنائية . ان فاغنر بادخاله النبض الداخلي للحياة ، وتدفقها الذي لا ينقطع عبر الانفعالات والاحاسيس الانسانية ، قـــد حـــول التناقضات والصراع الاجتماعي في العالم الموضوعي الى التناقضات والصراع التي تدور في العالم الداخلي، العالم الروحي للانسان . فقد كتب الى « مالفيدا ميزنبرغ » يقول : « انـــي لا أرى الجمهور ، بل أرى افرادا » (1) ، وراح يصف المصائر الفاجعة للافراد ، وموضوعات انفعالاتهم ، وسيطرة الحب المنهكة ، والقوة المغناطيسية للعاطفة . ان نفس ايقاعـــات موسيقاه ، وتحركها الشديد ، وتضخيمه لها بصورة متواصلة ، كانت كلها تعبر عـــن صراع الاهواء في النفس الانسانية ، والآلام التي يكابدها الانسان ، والقـــوة السحرية لمغريات الحب ، التي تقود تريستان وايزولد ، الهولندي الطائر دسنتـــا ، سيغفريد وبرونهيلد ، لا الى السعادة بل الى الموت . وعندما صوّر فاغنر ، الذي يفهم العالم على انه « اتفاق متنافر » ، في رباعيته ، « حلقة النيبلنجن » ، موت سيغفريد المقدام،

(1) ريتشارد فاغنر ، رسائل ومفكرات موجهة الى اصدقائه ، ١٩١١ ، ج٤ ، ص ٥٣ (طبعة روسية)

رجل المستقبل ذاك ، الذي نرجوه وننتظره كلنا ، والـــذي لا نستطيع ان نخلقــه ، ولكنه سينبثق من موتنا (١) » ، كان يفترض ــ ليس بغير حق ــ أن الخاتمة الفاجعة في عمله الفني الاساسي ذاك كانت تعكس أحد النزاعات الجوهرية في ذلــك العصر . وتنطوي رباعية فاغنر ، مثلها مثل تراجيديات هيبل ، عــلى مركزين ، او مصدرين يتطور العمل الفني انطلاقا منهما : الاول يختفي في دائرة العواطف ، والثاني يوجد في الحياة نفسها . ففي مواجهة شعر الحب وانسجام الحياة تقف فكرة الذهب ، وكل النزاع في الدراما الموسيقية الفاغنرية كان يعكس ، بشكل تواضعي أسطوري تجريدي، النزاع الحقيقي بين الحاجات الروحية للانسان وامكاناته التقديرية ومطامحه الـــى الاتساع الوجودي والسعادة ، وبين المظهر المؤلم للحياة اليومية وتنافر العالم الــذي يستعبد الانسان ولا يسمح له بتحقيق ذاته . هذه الفكرة ، التي كانت تكسب تصور « النيبلنجن » سمات التشاؤم البطولي ، كانت تظهر ، بصفة أساسيــة ، في شخص « فوتان » الذي ، حسبما كتب فاغنر « ... يشبهنا حتى في أدق التفاصيل » (٢). « ان مجموع فكرة عصرنا كلها » (٣) المنطوي ، حسب اقــوال المؤلف ، فــي وجـــه « فوتان » ، مؤسف الى حد بعيد ، لان نتيجة تأملات هذا البطل لا تعـــدو كونهـا تصورا يجعل من الكائن ومن قيمه مملكة للاوهام والمظاهر ، ما دامت الرغبة الوحيدة، هي « الرغبة في ما لا بد منه » . « انها تتعلم كيف تموت » ، بهـــذه الكلمات لخص فاغنر معنى ذلك العمل الفني الباذخ الذي ابدعه . « فحلقــة النيبلنجن » ، التـي بداها ابان الاعوام الثورية كنشيد للبطل النيّر سيغفريد . ان « حلقــة النيبلنجن » تنتهي بموت الآلهة ، بختام من الحزن والتشاؤم . وقد كتب فاغنـــر يقــول : « ان المصاب الاكبر ليس في كون بنات « الراين » قد صددن « البريخ » . فقد كان هــذا شيئا طبيعيا جدا بالنسبة اليهن . وما كان في استطاعة « البريخ » وحلقته ان يصيبا الآلهة بأي أذى لو لم تكن هذه الآلهة في طريق الفناء » (٤) . ان الشعور بافلاس مثل مرحلة الديمقراطية البرجوازية ، وادراك أن أجلها بات قريبا ، وتبني فكرة أن الجراة الثورية أضعف من ظروف الحياة ، كل هذه الاشياء تتخلل رباعية فاغنــر ، وتقارب ما بين مفهوم العالم ، الذي يهيمن عليها ، ومفهوم عالــم الانحطاط . ان الفن العظيم الذي أضفى به المؤلف الموسيقي سمة مميزة واقعية على الشخصيات ، عــلى أقـل تقدير في « المبتژون » ، يذوب في المبالغة الطبيعية الاتجــاه للعنصر الجنسي الــذي يسود في الانسان ، وفي الرمزية الباروكية التي تتسم بهـــا آخـر مؤلفاته . فالآراء

(١) ريتشارد فاغنر ، رسائل ومفكرات موجهة الى اصدقائه، ١١٩١ ، ج٤ ، ص١٨١ (طبعة روسية)
(٢) نفس الموضع .
(٣) نفس الموضع .
(٤) ريتشارد فاغنر ، رسائل ومفكرات موجهة الى اصدقائه، ١٩١ ، ج٤ ، ص ١٧٩ (طبعة روسية)

السياسية المعبر عنهـا في هـذه المؤلفات ــ كما في دراسات هيبـل ــ كانت ذات طابع محافظ ، كما كانت ناشئة عن شك في امكانية تغيير العلاقات الاجتماعية القائمة مهما كانت حالة عدم الانسجام فيها .

هذا الاتجاه نحو تحليل العالم الداخلي للانسان يظهر كذلك في الفن القصصي . فالاهتمام بالحياة الروحية للانسان يبدأ هنا بالتقدم على العناية الموجهة الى دراسة علاقات الانسان بالبيئة . فقد كانت رواية « مدام بوفاري » لفلوبير قـد اعتبـرت كدراسة نفسية موسعة ، لا كلوحة للاخلاق ، او دراسة تحليلية للمجتمع ، كما كان الشأن بالنسبة الى الروايات الصادرة في العصر الكلاسيكي للواقعية النقدية . فقـد كان فلوبير ، باعتباره الحياة البرجوازية اليومية بمثابة قـوة روتينية تقضي على الانسان وتشل نشاطه ، وتعرقل طموحه الى السعادة ، كـان يكمـل وصف الآلام المعنوية لبرجوازية صغيرة ، تهبط بها الاكاذيب أسفل فاسفل ، بوصف العالم المبتذل الضيق الذي تدور فيه احداث قصته . ولم يكن يبتعد عن مبدأ الدراسة التحليلية للحياة ، الذي تتميز به الواقعية النقدية الكلاسيكية ، ولا عـن طـرق النمذجة التي اكتشفها الفن الواقعي . ان روايته تتميز بتكامل الطبع لدى أبطاله ، وروح المنطقيـة وغياب التسوية من اللوحة الاجتماعية المرسومة في الرواية . فشارل بوفاري ، طبيب القرية ، والصيدلي « هومي» شخصيتان نموذجيتان موصوفتان، كباقي الشخصيات الضعيفة ، في تلك المدينة الريفية ، الى حد ما ، عـلى طريقـة الواقعية النقديـة الكلاسيكية . الا انه من البديهي كذلك أن انقلابات المأساة الروحية التـي تعانيهـا البطلة ــ انهيار اوهامها الرومنطيقية ، وآلامها العاطفية ، والخوف الـذي سببته فعلتها ، وتعاقب الحماسة العاطفية والحذر البرجوازي ــ تحل ، عـلى الصعيـد العاطفي وطبقا للمعنى الذي يعطيها اياه فلوبير ، محل وصف البيئـة الثابتة التـي جمدها وقسّاها التزمت والترهات . على أن التحليل الدقيـق لحـالات « ايمّا » النفسية النافرة ، ولمزاجها المتقلب ، والدراسة اليقظـة لحيـاة عواطفها ، واشواقها الخفية ، والانفعالات التي تمزق قلبها . والتفتح الداخلي لكيانها ، كل هذا كان يبرز سمات جديدة للفن الواقعي لـم تعرفها المرحلة السابقة . وهكـذا فـان مـا خسره تصوير البيئة الاجتماعية عوضه فلوبير بمرونة التحليل النفسي وتنوعه .

واللسان المعبر عن المُثُل الاجتماعية في هذه البيئة هو الثرثار الليبرالي هومي، الذي لا يفتأ يذكر ، بطريقة مؤثرة ، بالمبادىء « المقدسة » للثورة الفرنسية الكبرى ، التي يرى الكاتب انها تنحلّ في كل مكان . والذين اسهموا في ماساة « ايمّا بوفاري » وصاحبوها منعزل بعضهم عن بعض ، وكل منهم لا يعرف شيئًا مـن أمـر الحالات النفسية التي تنتاب من حوله : فعالم « ايمّا » النفسي مغلق دون زوجها تماما ، كما هو مستغلق على عشاقها التافهين . وهي نفسها لا ترى الناس ، الذين يحيطون بها ،

كما هم ، في حقيقة أمرهم ، بل تراهم كما يصورهم لها خيالها . الواقع أن من الامور الهامة ، التي تعالجها الرواية ، مسألة وحدة الانسان في عالم حافل ، لا يكترث فيه الواحد لمصير الآخر ، وأهله منعزلون عن بعضهم عزلة لا يرجى معها أي تقارب فيما بينهم على الصعيد الروحي . هذه الناحية الجديدة على الواقعية انما دخلت تحت تأثير النمو المطرد لعملية الاستلاب .

ان فلوبير ، بابرازه الطابع المأسوي للحياة اليومية في العالم البرجوازي ، وابرازه الحافز ، من الناحية الروتينية ، لهذه المأساة العائلية ، التي جرت ضمن اطار العلاقات الانسانية الحميمة الخاصة دون ان يكون لها أي تأثير على الحياة الاجتماعية اللامبالية وباعطائها صفة نموذجية ، ادخلها في اطار نظام مستقر من العلاقات الاجتماعية . ان فلوبير لم يفهم المجتمع البرجوازي كمرحلة تاريخية من التطور الاجتماعي للانسانية ، بل كشرط غير كامل ولكنه ضروري للوجود الانساني ، كنظام شامل يطابق طبيعة الانسان الناقصة .

واذا كانت فكرة التطور شيئا بديهيا بالنسبة الى المرحلة السابقة من الواقعية، فان تغير المجتمع والطبيعة الانسانية قد أصبح موضع شك بالنسبة الى فلوبير والى عدد من كتاب النصف الثاني من القرن التاسع عشر . فوجه « التقدمي » « هومي » يبدو كتفنيد حي لفكرة التقدم . لقد أحدث الاعتراف بثبات العلاقات الاجتماعية والعواطف الانسانية تبدلا هاما في طابع الواقعية في نهاية القرن . فقصة « مدام بوفاري » ، وقصة « حياة » لموباسان كانتا مشحونتين بعقلية نقدية اجتماعية عميقة . ولكن الشك في امكان تقويم الطبيعة الانسانية والمجتمع ، وهو من ميزات الواقعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، كان يمنع أفضل ممثليها من رؤية اتجاهات المسيرة التاريخية بكل ابعادها في الرئاية التاريخية الحقيقية . ذلك ان تحليل التناقضات الحية للتطور الاجتماعي بدأ يحل محله وصف ، او تصوير موضوعي لوقائع الحياة . فوجه الواقع ، عند فلوبير ، مجزأ الى مشاهد مستقلة : هذه الخاصية النموذجية لطريقته القصصية تجد أفضل تعبير لها في « تجربة القديس انطوان » ، التي تنقسم حوادثها الى مشاهد صغيرة ومراحل . ان البناء الطريف لهذا الاثر المتأخر لفلوبير يشهد ، يشهد ، دون أي شك ، بأن هناك تحللا في الشكل الملحمي ، الذي لا يوجد العالم ، بالنسبة اليه ، الا في وحدة متحركة ، وكمول حي. فاذا كان نثر تولستوي ، كمثل شريط ، يبرز تدفق الحياة المستمر في جميع دقائقه ، ويعبر عن التطورات المتحركة التي تجري في نفس الانسان ، ويربطها بالعالم ضمن نطاق العالم نفسه ، فان الايقاع الداخلي للنثر الفلوبيري شيء مختلف تماما . فهو شبيه بفانوس سحري ، ينقل مشاهد منفصلة من الحياة ، التي لا يعطي صورة عنها سوى مجموع هذه المشاهد . فصورة العالم في آثار فلوبير مؤلفة من أجزاء ينفصل

الواحد منها عن الآخر ، كمثل الفسيفساء المكونة من قطع ملونة مختلفة . ان أسلوب تمثيل الواقع على هذا النحو يخفي بين طياته تصورا يجعل من هذا العالم مبدأ لا يتحرك ولا يوجد في حالة صيرورة . ولهذا يقسم فلوبير الحركة نفسها . ففي رواية « سالامبو » ، التي يحيي فيها المؤلف ، بحرص جامع الآثار ، سمات حضارة قد زالت من الوجود ، ويدرس الحب القاسي ، الذي يحمله ماتو المتوحش لابنة القائد القرطاجي هاميلكار بارطا ، يدخل الكاتب ، دون ان يدري ، سمات جامدة في الفصول الديناميكية من القصة . « ... عندها ، ظهر الجيش القرطاجي من وراء التلال » .

« كان على الجناحين رجال مساندة مزودون بالمقاليع ، وبين الواحد والآخر بعض المسافة . وكان حرس « الفيلق » ، تحت شكائهم ذات الحراشف الذهبية ، يشكلون الخط الاول بخيولهم الضخمة ، العاطلة من الاعراف والوبر والاذان ، والتي تحمل على جباهها قرنا من الفضة كيما تشبه وحيد القرن . وبين السرايا ، يسير شبان يعتمرون خوذا صغيرة ويحملون ، في كل يد ، مزراقا من الدردار يلوحون به ، وكانت الرماح الطويلة لفرقة الخيالة الثقيلة تتقدم في الصف الاخير . جميع هؤلاء التجار قد راكموا على اجسادهم اكبر كمية ممكنة من السلاح : فمنهم من كان يحمل، في الوقت نفسه ، حربة وبلطة ودبوسا وسيفين ، ومنهم من كانوا ، كمثل الشياهم ، مكسوين بنواتىء السهام ، واذرعتهم مبتعدة عن دروعهم المصنوعة من الصفائح القرنية او من صفيحة حديدية . واخيرا ظهرت شحنات الالات العالية : من « كار"و باليستات » وعرادات ومجانق ، و « عقارب » ، تتمايل فوق عربات تجرها البغال ، او كنْدْ"يجات تجرها الثيران . وبينما كان الجيش يتقدم كان القواد يجرون ، لاهثين ، عن يمين وعن شمال ، لاصدار الاوامر وربط الخطوط والمحافظة على المسافات . وكان القدماء من هؤلاء القواد قد أقبلوا وعلى رؤوسهم خوذات ارجوانية اللون ، تتداخل سجانها الرائعة بين سيسور كوثراناتهم . وكانت وجوههم المدهونة بالز"نجَفر تلتمع تحت خوذاتهم الهائلة التي تعلوها تماثيل للآلهة ... » (1)، الخ . هذا الشعور بجمود الحياة كان يلابس كذلك آثار البارناسيين ، وخاصة نتاج « هيريديا » ، واللوحات الشعبية للريف الانجليزي ، الموصوفة في روايات « توماس هاردي » ، التي تبين كيف تدور ، في ركود الكائن ، مآسي بشر ضاعت آمالهم وأحلامهم بالسعادة ، وسحقتهم الحاجة ، وكانوا ضحايا للعبة الصدفة وقوة القدر التي لا تغلب . ان « اوصاف » زولا ، وهي خاصية من خواص الجمالية الطبيعية ، جامدة هي الاخرى بطبيعتها ، فهي بالفعل تجمد حركة الحياة بدلا من ان تترجمها . بالنسبة الى تولستوي ، الذي خلق ، في عصر كانت فيه الروح الثورية تحقق بعض

(1) غوستاف فلوبير « سالامبو » ، باريس ، ١٩١٠ (Dmcccx) ، ص ١٢٧ .

المكاسب ، وفي جو متسم بقطع المبادىء الاجتماعية عـــن طريق الصراع الصريح بين التناقضات الاجتماعية ، لم يكن من الممكن ان تكون الحياة غير متحركة . « من جميع الجهات ، من أمام ومن وراء ايضا ، كان يترامى الى السمع ضجيج هائل : فقد كانت العجلات تصر ، وكانت الصناديق الصغيرة والمجالخ تهتز ، والخيول تقــرع الارض بسنابكها ، والسياط تفرقع ، والجنود والضباط ووصفاؤهم يصيحــون شاتمين أو مشجعين . وعن كلا الجانبين كانت ترى ، دون انقطاع ، اما خيول نافقــة ، واحيانا مسلوخة ، أو عربات محطمة يجلس قربها بعض الجنـــود المعزولين ، مرتقبين ، او نهابون متوجهين الى القرى في جماعات او عائدين منهـــا ومعهم الدجـاج والخرفان والجبن وأكياس ملأى بالاسلاب . وكـــان الازدحام يـــزداد في الطريق الصاعـدة والمنحدرة ، والضجيج لا ينقطع . وكان الجنود يرفعون قطع السلاح والعربات ، وهم يخوضون في الاوحال حتى الركب ، والضباط المكلفـــون بتنظيـــم المسيرة يروحون ويجيئون بين العَجَلات . (١) » كـل شيء ليس سوى ضوضاء واضواء وصدمات ، فالذهن والاذن والنظر تشترك جميعا في شهود تيار الحياة الـذي يشق الملحمة . ان الشعور بالحياة اللامتحركة ، الذي يحدد نثر فلوبير ويميز الواقعية الغربية في اواخر القرن ، يدل على أن فلوبير لم يكن يدرك بوضوح حقيقة الايقاع في التاريخ ، وموسيقاه الدفين ، ومعنى التطورات في ضمير الكائن التاريخي . فبمهارة عظيمة أوضح فلوبير، في « التربية العاطفية » ، التغيرات المفاجئة في الحب الرومنطيقي ، الخفي شيئا ما ، الذي يحمله « فريدريك مورو » لزوجة تاجر اللوحات الحسناء ، « مدام آرنو » ذلك الحب الذي هو مضمون حياته الوحيد ، والفاقد الحيوية ، مع ذلك ، كباقي عواطفه. لقد كشف الكاتب ، وهاجم ، سواء الاوهام الرومنطيقية لدى بطله ، المعدوم الارادة الذي ينساق بخضوع مع الاحداث ، أو اوهام الليبرالية البرجوازية ، التي لم يكـن فلوبير يستطيع احتمال دهماويتها الاجتماعية . وقد وجـه انتقادا عنيفا الـى أبناء المجتمع البرجوازي : أمثال ذلك المغرور ، زوج « مدام آرنو » ، البرجوازي الصغير المحشو" بالآراء المبتذلة ، ورجل الاعمال المحتال ، والمصرفي « دامبـروز » ، الـذي يفوقه جشعا ، والذي يمتاز بحيوية نادرة ، وقدرة عـلى التكيف الاجتماعي . تـراه كالصوان عندما تبدو له سلطة الملاك ثابتة الاركان لا تتزعزع . ولكن عندما يبدأ صرح المدنية الرأسمالية يترنح تحت ضربات الشعب الثائـر وتكتسي باريس بالمتـاريس ، وعندما يشن العمال الهجوم على مبدأ الملكية الخاصة « المقدسة » ، تراه وقـد تلبس بلباس « صديق » الشعب وخادمه ، بل راح يشبه نفسه بالبروليتاريين .

ولكن فلوبير يرى أن المصرفي « دامبروز » والشعب عدوان لا يمكن الا ان يدور بينهما صراع هدفه ، بالنسبة الى البرجوازية ، خنق الجماهير واخضاعها لسيطرتها.

(١) ل. تولستوي : « الحرب والسلم » ، دار نشر « فولغا » ، جا ، موسكو ١٩٧٠ ، ص ٢٢٨

ان البؤس الروحي للفئات الحاكمة ، وفقر اهتماماتها الثقافية والفكرية ، وكذلك خداع الاخلاق البرجوازية ، الذي يخفي وراءه « لا اخلاقية » وفجور الانسان البرجوازي ، كلها تثير الهزء والاحتقار عند فلوبير . ومع هذا فان النقد الاجتماعي لا يحتل سوى المرتبة الثانية ، بينما تحتل المرتبة الاساسية الانفعالات الباهتة التي يعانيها فريدريك ويتسم بها حبه الافلاطوني التعيس للتاجرة الحسناء . ان احداث الحياة الخاصة ، الحميمة ، للابطال مفصولة عن الحياة الواقعية ، وتؤلف مجموعة موازية لها ، مستقلة عنها . هذه الاحداث هي ، بالنسبة الى الكاتب ، أشد استرعاء للاهتمام واغنى مضمونا من أحداث ثورة ١٨٤٨ ، التي كان يرى فيها فلوبير فصلا من تلك الفصول التاريخية التي تستنفد نفسها عندما يخمد اللهب الثوري العابر ، لا نذيرا بما كان ينتظر العالم القائم على الملكية الخاصة . وليس واقع عدم الايمان بالثورة وبقوة الشعب الخلاقة مجرد صدفة من الصدف ، بل انه ، على العكس من ذلك ، جزء مسيطر من تصور فلوبير للعالم . فقد وقف موقف المتشكك من ثورة ١٨٤٨ ، ومن كومونة باريس ونشاط الاممية . ولم يكن موافقا على الاشتراكية كنظرية ، كما أنه لم يكن يعتقد بأن من الممكن بناء مجتمع اشتراكي . وكانت عداوته للجماهير الشعبية تتفق تماما مع الكره الشديد الذي كان يشعر به نحو البرجوازيين. تلك هي العقدة ، والسمة النموذجية ، في آن معا ، لموقف فلوبير الاجتماعي ، وموقف الكثيرين من الواقعيين النقديين . فقد كان يسعى الى الوقوف موقفا متوسطا بين القوى الاجتماعية المتطاحنة ، ويعارض المثل الاجتماعية لكل من البرجوازية والشعب الثوري بقيم الفن والجمال وعبادة الشكل . فمن فلوبير بالذات ينبثق الوهم الخاص باستقلال الفن عن الحياة الاجتماعية ، وارتفاع الفنان فوق الطبقات ، ذلك الوهم الذي ظل ملازما للواقعية النقدية حتى ايامنا هذه . ويتكون أساس هذا الوهم من تناقضات الوجدان الديمقراطي ، والمعادي للبرجوازية بالتالي ، والذي لا يتحول مع ذلك الى الثورية ، فهو قادر على نقد الواقع ولكنه فقد كل معنى لتغير التاريخ .

ان الاتجاه المعادي للبرجوازية واضح كل الوضوح في فن فلوبير ، الا أن مادة البناء الوجودية التي يعالجها أضيق من مادة سابقيه . فموقف التشكك فيما يتعلق بالافكار التقدمية للعصر ، وعدم الايمان بالمستقبل الاشتراكي للانسانية أوصلا فلوبير، كما أوصلا طائفة من معاصريه من الواقعيين النقديين ، كابسن مثلا ، الى طريق فكري مسدود ، وعادا على وعيهم بالعجز في مواجهة التأثير الايديولوجي للانحطاط . ثم ان عبادة الشكل والشك في قدرة العقل والعلم ، ورفض فكرة التقدم الاجتماعي ، أو فكرة التطور ، وهي الملامح التي ظهرت في الآثار المتأخرة لفلوبير ، وخاصة في « بوفار وبيكوشيه » ، وقد أضعفت الاساس الواقعي لفنه ، واضفت عليه السمات الخاصة بمذهب الجمالية . ومظهر الازمة أشد بروزا في فن فلوبير ، مما هو في فن

« موباسان » ، الذي اغنى فئته التراث الواقعي باكتشافات فنية جليلة .

بالنسبة الى هذا الكاتب الاخير ، الذي هــو أعظم الواقعيين في الادب الغربي للنصف الثاني من القرن . أصبحت الحياة نفسها هـــي موضوع الدراسة والتحليل والتصوير . فقد كان ينظر الى الانسان والبيئة ، الى الطبع والظروف التي أوجدته، ينظر اليها في علاقاتها وروابطها المشتركة الحقيقية . ويترك نثـــره مكانـــا واسعا لتدرجات الحياة ، التي يجعلها موباسان نموذجية ، معتمدا في ذلـــك عـلى دراسة تحليلية للطبيعة الاجتماعية لسلوك عالم الفكـــر والعواطف ، وبالاختصــار للصورة الفردية للانسان . فمن فلاحين الى جنود ، ومـــن موظفين مسمرين وراء شبابيــك المعاملات الى موظفين غارقين في البيروقراطية ، الى ابناء البوهيمية البرجوازية ، ومن ملاك عقارات ، ونبلاء ريفيين ومزارعين أغنياء جشعين ، وبرجوازيين صغـــار عنـد يحصون كل فلس ويجعلون منه معيارا للفضيلة ، ومديــري مطاعــم ، وصاحبات او مستأجرات بيوت دعارة ، ورجال أعمال كبار ، ورجال مال ، وصحفيين وكهان قرى، وبحارة ورهبان ، وتجار صغار وأطباء ، ومن حب سام ألـــى حب وضيع ، وصراع مصالح شرس ، وانحلال المبادىء العائليـــة ، وفساد للعواطف ، وتفسخ للمجتمع البرجوازي ، ووطنية الشعب وقابلية شراء الذمم عند البرجوازيين ، وحماقة الحياة الريفية ، والصراع الذي لا ينتهي من اجـــل الثروة ، والقسوة الوحشيـــة للعلاقات الانسانية ، التي تقتل في الانسان كل حب وكل احترام نحو أخيـه الانسان ، وكـــل حقيقة الحياة اليومية الصحيحة للعالم البرجوازي موجودة بكل تناقضاتها ونزاعاتها النموذجية الصادقة . لقد كان موباسان ، كسابقيه من الكتاب الواقعيين ، يرى في صراع المصالح المادية القوة المحركة للاعمال الانسانية التـــي كان يدرك تماما طبيعتها الطبقية . فكان يبحث عن مصادر مأساة « جان » ، بطلة « حياة » ، وعـــن مصادر نجاح « جورج دوروا » في الخصائص والظروف الموضوعية للمجتمع البرجوازي .

كان موباسان يفهم أن النظام البرجوازي ليس في مصلحة الكائن البشري ، فهو يقتل أفضل سجاياه الاخلاقية ، ويشوهه ، ويحيله الى « بهيمة على اثنتين » تتجاور فيها غريزة جمع المال مع غرائز مسيطرة اخرى مـــن النـــوع المنحط . والمسألـــة الاساسية التي كانت تقلق باله وتملأه يأسا ، او الموضوع الجوهري في نتاجـه هـــو موضوع وحشية الانسان في ظل الراسمالية . وفي اعداد هذا الموضوع بتوسع تـــام كان موباسان ينطلق من وقائع الحياة الموضوعية ، ويعممها ، محولا اياها الى مظاهر نموذجية للكائن الاجتماعي البشري في العالم القائم على الملكية الخاصة ، جاعلا منهـــا نتائج ضارة ناشئة عن التقدم . لقد عرف موباسان أن يضع يده على احدى المشاكل الرئيسية للنمو الاجتماعي . فاذا كان التقدم ، في ظـــل الراسمالية ، متسما بوتيرة ومستوى تطور رفيعين في حقل التقنية والعلوم ، فان جميع الرجال المتقدمين ، جميع

المفكرين ، الذين درسوا سير التقدم الاخلاقي في ظل الرأسمالية ، وخاصة في طورها الامبريالي ، مضطرون الى التنويه بالتناقض الجلي بين مكتسبات ومنجزات التقدم المادي ، من جهة، وبين التأثير المدمر المفسد الذي يمارسه نظام العلاقات الرأسمالية، بنموه ، على العالم الروحي والاخلاقي للانسان ، من الجهة الاخرى .

هناك هوة واسعة بين ظروف حياة الفئات التي لا تملك شيئا والفئات المالكة ، كما أن هناك فرقا في المستوى الثقافي بين الاغنياء والفقراء تعمل الفئات المتملكة على استبقائه عن قصد ، وهناك ظروف عمل قاسية مرهقة بدرجة لا يمكن تصورها ، تعانيها الفئات المنتجة للخيرات المادية ، ثم هناك عدم وجود الفراغ اللازم لهؤلاء من أجل التزود بالمعرفة ، وانعدام الرقابة على الاولاد ، والجنوحية، والدعارة ، والادمان المزمن ، والمعركة التنافسية المعممة المحتومة التي تجفف الروح وتقسي القلوب ، والدعاية الدائمة للافكار المحافظة عن طريق الكنيسة والمدرسة والمسرح والصحف ومجلات الارصفة التي تتاجر بأحط الغرائز ، واثارة الخلافات القومية والعنصرية ؛ ونشر الروح العسكرية والوطنية الكاذبة ، وافساد الفئة الحاكمة للطبقة العاملة بنهب المستعمرات والمغالاة في استغلالها ، وتشويه وعي البروليتاريا بواسطة النظريات الانتهازية والرجعية القائلة « بانسجام الطبقات » و « المشاركة الطبقية » ، وفي أيامنا ، « بالرأسمالية الشعبية » ، والاضطهاد المذهل لمحبي الحرية ، ونظام ارهاب وتخويف الجماهير الذي ابتدعه جهاز القمع التابع للجهات الحاكمة ، وجميع الظروف الموضوعية للحياة في العالم الرأسمالي القائم على مبدأ الملكية الخاصة والمدافع عنه بشراسة، تولد وحشية الانسان، والشرور المذهلة للحروب الاستعمارية، والحرب الامبريالية ، وضراوة الفاشيّة ، والقمع الخالي من الرحمة الذي تواجه به الديمقراطيات البرجوازية اي معارضة من قبل الجماهير .

وقد بين موباسان أن عنصر التوحش الذي كان يهيمن على مجمل الحياة الاجتماعية ويتخلل العلاقات الانسانية هو اكبر خطر يتهدد الكائن البشري . ووصف مظاهره العديدة التي تمس أشد العواطف الانسانية استسرارا وخصوصية ، ومن ضمن الامثلة على ذلك الابوان الموسران اللذان يسلمان طفلهما ، الذي هو ثمرة الخطيئة ، لفلاحين ، فيحكمان بذلك عليه اما بالموت أو بحياة شبه حيوانية ، وعائلة قروية تقتل العجوز بالخوف لأنها أصبحت عبئا عليها ، والأب الذي يصادف ، في بيت عمومي ، الابنة التي كان قد تخلى عنها ، والاخ الذي يلتقي أخته في نفس الظروف ، والبرجوازيون الذين يسلمون الاعداء فتاة هي ضحية للاخلاقية المجتمع. وتشتمل قصصه على المشاهدات التي أجراها على قسوة الحياة ، وتقدم امثالا ، عن تدنيس العواطف الانسانية والشرف والكرامة ، هي مآس تحدث كل يوم . وقد درس الكاتب في قصصه ، قبل كل شيء ، العواقب الاخلاقية والنفسية الناشئة عن

شذوذ العلاقات الاجتماعية مركزا على تحليل أثرها في البنى النفسية للانسان ، وهي سمة مميزة للواقعية النقدية في اواخر القرن ، وللخواص الجديدة للوجدان الاجتماعي التي دخلت عليه مع نمو عملية الاستلاب التدرجية .

لقد كان موباسان يرى في المنفعة الشخصية أحد مصادر قسوة الانسان ، وكانت تبدو له قوة غريزة التملك مهيمنة لا يمكن التغلب عليها . وقد بدأ وعيه نفسه يتأثر بمدارج الازمة ، ومع الايام أصبح موباسان مقتنعا بأن أسباب الفساد الاجتماعي ناشئة في الاصل عن الطبيعة الانسانية نفسها ، ومتوقفة على نقائصها . فالطبع ، كمقولة اجتماعية ، أو كتعميم للخصائص الواقعية والموجودة موضوعيا في الحياة ، يبدأ بالتحلل في أقاصيصه : والعناصر التي تؤلفه تدخل في التنافر مع بعضها . ويتراجع المبدأ الاجتماعي في الطبع أمام الخصائص البيولوجية ، الفطرية وبالتالي الثابتة ، في الانسان لمخلوق . وهكذا يصبح من المتعذر على موباسان نمذجة ابطاله ، ما دام المبدأ الاجتماعي ، في الطبيعة الانسانية التي يصورها ، يعلو عليه المبدأ البيولوجي ، بله الجنسي (« ايفيت » و « قوي كالموت ») . ان موباسان ، الذي يمتاز بحس عميقبالحياة، وقدرة على الاجابة عن كل الوقائع الجديدة التي كان يحملها اليها التاريخ ، يدرك بصورة مأسوية ومرضانية افتراق الناس ، الذي ادخله عليهم الزمن ، أدخله تقدم الاستلاب . وقد كانت قصته الشهيرة « توحّد » عبارة عن صرخة يأس صادرة عن الانسان ، الذي يتمنى الا يشكل غير وحدة مع البشر والعالم ، ولكنه مفصول عنهم بجدار من عدم التفاهم والحرمان والعجز عن ولوج العالم الروحي للآخرين . لقد عممت هذه القضية ظاهرة جديرة بالاهتمام ، وفُصّلت أفكارها في آثار موباسان التالية ، وخاصة رواية « بيار وجان » .

لقد كان لدى موباسان فكرة واضحة عن التقدم الذي كان يفصل الانسان عن البيئة الاجتماعية ، عن عالم الاشياء والقيم المادية الذي خلقه . ان سيرورة الاستلاب ، الذي لم تكن مصادره الاجتماعية ــ التاريخية تتجلى له بصورة واضحة، قد انعكست في وعيه بشكل خادع ، الا ان الاحداث التي كانت مقترنة بها ، كان يعتبرها الكاتب سمة أساسية لتلك المرحلة الجديدة من التاريخ . في ذلك العهد بدأت تظهر التناقضات الحقيقية لطور الامبريالية . فانعكست السمات الجديدة للعصر في قصته : « من يعلم ؟ » ، التي تروي كيف أن الاشياء التي خلقها الانسان ، وهي عبيده الخرس ، تتمردوتبدأ حياة مستقلة بعد ان خرجت من تحت اشراف البشر . ان الخوف من المستقبل الذي يشعر به الكاتب ، في مواجهة الجديد المجهول ، والذي يتراءى من خلال السخرية ، الكئيبة نوعا ما ، في هذا الرمز الفلسفي ، يظهر من الوضوح في قصة « لوهورلا » الخيالية ، التي تعبر كذلك عن الشعور بلاحرية الانسان المحروم ، وتوقع استعباد جديد تُعِدّه قوى التاريخ المجهولة للانسان ،

وهي تدخل بصورة مفاجئة في الحياة اليومية .

لقد حالت التناقضات الحقيقية لفكر موباسان الفني بين عقلــه النقدي وبين الخروج من أطر النظام الاجتماعي البرجوازي . ولم تتح لــه الطبيعة الديمقراطية لافكاره الاجتماعية أن يرى القوى التي كانت تنضج داخل المجتمع القائم علـى الملكية الخاصة ، والتي في مقدورها أن تحــرر الانسان . فانحصــار موباسان في أطــر الايديولوجية الديمقراطية ، التي فقدت الشعور بتحولية الحياة ، قــد حدد سلفا الازمة في آثاره المتأخرة التي يرى فيها الاساس الملحمي أقل صلابة، وفيها تُستَشعَر التأثيرات الايديولوجية والاسلوبية الانحطاطية التي تقوض المنهج الواقعي للكاتب .

وفي قصَص الواقعيين الانكليز في أواخر القرن ، انتقل مركز الثقل كذلك الـى تصوير الجانب النفسي الخاص من الحياة ، ولهذا بدات الرواية النفسية والحميمية تحتل المركز الرئيسي في الادب الانكليزي . فعند جورج ايليوت ، الـذي هـو أكثر ارتباطا ، بصورة مباشرة ، بالتقليد الذي بداه ديكنز وثاكري ، تتزاوج فكرة الفساد الاخلاقي وتجدد الشخصية ، وفكرة سيطرة الانانية مـــع تصور تحليلـي للبيئـة الاجتماعية وتناقضاتها . ولكن هذه التناقضات قد بسَّطها الكاتب الى حد مـا فلـم يكن لها نصيب في التحليل الواسع الذي تميز به سابقوه . وقــد حَوّلت تناقضات البيئة بشكل رئيسي الى تعارض بين مضمون وجمال الطبيعة الانسانيــة وبين سطوة الذهب المجففة ، أي الثروة . فالحب الاناني لجمع المــال يعزل الحائـك « سيلاس مارنر » عن البشر : « فقد أجبره الذهب على النسج دون انقطـــاع ، وجعله يفقـد الاحساس بجميع الاشياء أكثر فأكثر ، فيما خلا رتابة نولـه وحركة مكوكه . (1) » والتعطش للثروة يقضي على « هيتي سوريل » ، بطلة رواية « آدم بيــد » ، ويفسد أخلاقيا أسرة « توليفر » (الطاحونة القائمة على نهر فلوس) ، ويودي بحياة « ماغي توليفر » ، ابنة صاحب الطاحون. وقد بين ايليوت، وهو يدرس، في « ميدلمارتش »، انحلال العلاقات في الاسرة ، ذلك المعقل وذلك العماد للحياة البرجوازية الخاصة ، أن الانانية هي السبب الرئيسي لتفكك أسس العلاقات الانسانية . ولكن الانانية ، فـي رواياته ، تأخذ في فقدان صبغتها الطبقية لتصبح صفة سلبية للطبيعـة الانسانية . واذا كانت صفة أو سمة للطبع فمن الممكن القضاء عليها سواء بتربيـــة الانسان ، أو باعطاء المثل الاخلاقي . وهكذا تحل ، في روايات ايليوت ، محل المسألية الاجتماعية ، مسألية أخلاقية ، ويبرز امامنا الوهم بامكان تغيير المجتمع عـــن طريق اعادة تربية أفراده تربية أخلاقية ، وهو وهم ما زال قائما في الواقعية النقدية حتى الآن . عنـد ايليوت يبرز هذا الوهم في ظروف عهد من عهود المجتمع الانكليزي متميز بشيء مـن الاستقرار وضيق في الصراعات الطبقية ، وكذلــك تحت تأثير فكــرة « انسجـام

(1) جورج ايليوت : « سيلاس مارنر ، حائك رافلو » ، باريس ، جنيف ١٨٨١ ، ص ٢١٩ .

الطبقات » ، وهي فكرة مجّدها الوضعيون ، الذين يشاطرهم الكاتب الانظار . بيد ان مشكلة تربية الانسان اخلاقيا ، كأداة للمعرفة وتغيير الحياة أو تبديل شكل الشخصية ، كانت تهم كذلك « جورج ميريديت » (تجربة ريتشارد فيفريل) و « صموائيل بتلر » (كذلك يسير كل جسد) . فقد كانا يقرنان هذه المسألة بانتقاد شديد للاخلاق الرسمية للفئات الحاكمة ، وبالروتين الخانق للمبادىء العائلية البرجوازية المجافية للمتطلبات الحقيقية للطبيعة الانسانية السوية . كان ميريديت وبتلر يقفان موقفا انتقاديا من الديمقراطية البرجوازية التي كشفت اهما الحياة نفسها نواحيها السلبية ، ولكنهما كانا يتخذان ذات الموقف من أفكار الاشتراكية ، لانهما كانا ، على أي حال ، ديمقراطيين راديكاليين ، ولان نقدهما لم يكن مربوطا بدراسة قوانين وتناقضات الحياة الاجتماعية ، بل بدراسة التطورات والتناقضات التي كانت تهز ضمائر أبطالهما . فهما عندما كانا ينتقدان الناس الذين كانوا يحملون في نفوسهم نقائص وشر نظام الملكية الخاصة ، لم يكونا يريان أحيانا سوى هذه العيوب ، فاذا أدانا الانانية (في « الاناني » ، مثلا لميريديت) لم يدرسا غير تأثيرها في طبيعة الانسان ، دون البحث عن الظروف الحقيقية التي أوجدتها . وفيما هما يحسّنان تقنيات التحليل النفسي ، غاب عنهما التحليل الاجتماعي ، فلم يستطيعا أن يضعا ايديهما على جدلية التفاعلات بين الطبع والبيئة ، اذ اعتبرا الانسان عالما مغلقا يتعايش مع الحياة التي تدور من حوله . وليس في هذا ما يدهش لان مسيرة الاستلاب كانت قد غيرت جميع دوائر الوعي . ولكن المدهش حقا هو قدرة كبار فناني نهاية القرن على الاحتفاظ بوفائهم للمنهج الواقعي في الوقت الذي كانت فيه ظروف الحياة الموضوعية نفسها تقاوم نموه ، وكانت الايديولوجية البرجوازية تضطهد الفن الواقعي ، لان الحقد ، الذي كانت تحمله البرجوازية للواقعية ، كان ، كما قال وايلد ، اشبه بالهيجان الذي يصيب كاليفان وهو يتأمل نفسه في المرآة .

في واقعية آخر القرن يظهر ، بوضوح تام ، ميل نحو فصل البطل عن البيئة ، والطبع عن الظروف التي هيمنت على تكوينه ، وهو ميل يهدم الكمول الملحمي في القَصَص ، ويقاوم المفهوم التركيبي للواقع بتناقضاته التاريخية الاساسية .

هذا الاتجاه ، الذي كان يعكس التغيرات الناشئة في الضمير الاجتماعي تحت تأثير سيرورة الاستلاب ، كان يعيش جنبا الى جنب مع اتجاه آخر نحو « انتاشية » البيئة كان ينكشف الى الحد الاقصى في الطَبَعيّة ، وهي طريق للخلق معادية للواقعية ، انتشرت في النصف الثاني من القرن .

وكانت الطبعية تطمح الى نقل حقيقة الحياة ، كما تدعي ، بطريقة ملائمة ، وتضع في أساس جماليتها استلاحة التصور . ورغم اعلان الطبعية اخلاصها للواقع، وموضوعية تصويرها له ، مع بذل الجهد لنقل الحياة كما هي ، فقد أثبتت عجزها

عن دراستها دراسة تحليلية . ذلك انها كانت تصفها وتصنفها على طريقة الوضعية ، التي كانت تشكل أساسها الفلسفي ، ولكنها لم تكن قادرة على توضيح تناقضاتها وابراز حركتها الحقيقية ، لان الطبعية والوضعية ، كلتيهما ، كانتا متسمتين بالطابع الميتافيزيقي ، اللاجدلي ، للفكر البرجوازي . والطبعية تقلد الواقعية ، ولكنها تفترق عنها لا بخلوها من التحليل الاجتماعي وبعجزها عن النمذجة وحسب ، بل وكذلك من حيث أنها تضع على نفس المستوى أحداثا من الواقع ليس لمضمونها الموضوعي نفس القيمة . واذا كان المنهج الواقعي يسمح للفنان بأن يستخرج من الحياة أو من طبع ما سماته الغالبة ، وبناء على ذلك ، يفهم ويصور اتجاهها نحو التطور بشكل صحيح ، فالطبعي غير قادر على ان يجعل من الحياة مقولة في حالة تطور ، في حالة حركة . ثم ان المنهج الطبعي يلج الواقعية كذلك ، مما يؤدي دوما الى اضعاف وتشويه التحليل الاجتماعي للوقائع الوجودية . ان الطبعية ، التي أدخلها الى الادب اميل زولا ، بوصفها نظاما جماليا مستقلا ، قد اصبحت عتيقة ، الا ان بعض ملامحها قد احتفظت بحيويتها ، كمنهج ، حتى هذه الايام ، وهي بدخولها الى الفن الواقعي تفسده .

كانت الطبعية ، في نظر اميل زولا ، هي الوسيلة الوحيدة التي تتيح المعرفة الامينة والتصوير التحليلي للحياة ، وكانت فوق هذا متفقة مع آرائه الفلسفية الوضعية . فقد شعر ، ككثير غيره من مفكري وفناني النصف الثاني من القرن ، بالهوة التي تفصل الذات العارفة عن الموضوع المطلوبة معرفته ، أي الحياة ، وهي هوة حفرتها سيرورة الاستلاب ، وبينما كان ممثلو الانحطاط يحاولون ان يتخطوا هذه الهوة بواسطة الحدس ، فقد سعى زولا الى ذلك بواسطة الوقائع الموضوعية ، بواسطة مجموعة كبيرة من الوقائع المستقاة من الكتب والصحف والبيانات القضائية والاحصائية ، وكذلك من المعاينة المباشرة . وقد كتب أناتول فرانس ، واصفا منهج زولا الطبعي بمعارضة شديدة ، فقال : « ان أغرب شيء هو هذه الكوة الصغيرة ، الكوة المضلعة التي تريه الاشياء متعددة ، كما لو كان ينظر اليها من خلال زمردة منحوتة . (1) » في الواقع أن الوصف يحتل عند زولا مكانة عظيمة ، وهو أشبه بقطع الآجر التي من شأنها ان تعينه على بناء نثره . هذه الاوصاف ، كوصف محل تجاري في « من أجل سعادة السيدات » ، او وصف الاجبان في « بطن باريس » ، غالبا ما تعيق تسلسل الاحداث وتشحن القصص بتفاصيل لا لزوم لها . ولكن هذه التفاصيل كانت ، في نظر زولا ، وسيلة لمعرفة العالم ، فكان يبذل الجهد في التعبير ، من خلالها ، عن المضمون الواقعي للحياة ، وسمات الحياة اليومية ، والوقائع والاحداث الجارية التي تفسر حركة المجتمع ، الذي كان يريد أن يكون ، وقد اصبح

(1) أناتول فرانس : « الحياة الادبية ، المجموعة الاولى » باريس كولمان ليفي ، ص ٢٢٩ .

بالفعل ، مؤرخه وعالمه الاجتماعي . وقد كان الكاتب ، في أثناء تشريحه للمجتمع البرجوازي ، يمزج غالبا ، في تحليله وتصويره للانسان ، علم الحياة بعلم الاجتماع ، الامر كان يتوافق مع عقلية ذلك العهد . وكانت الوضعية ، بتقديسها للواقعة وبمنهجها الوصفي التصنيفي ، تعتمد على المنجزات العملية للعلوم الطبيعية ، حيث الافكار الاوالية كانت ذات قوة خاصة ، وعلى الاخص فيما يتعلق بعلم النفس . وكان يخيل الى كثير من علماء ومفكري النصف الثاني من القرن ، ممن أصبحوا تلقائيا في مواقع مادية وكانوا تحت تأثير الوضعية ، ان المجهر والمبضع يستطيعان ان يكشفا عن أسرار المادة الحية والسلوك الاجتماعي للانسان على حد سواء . هـذا الاتجاه نحو تفسير أفعال الانسان بما ورثه من الاشياء او بمزاجه ، كان أيضا هو اتجاه زولا ، وهذه الصورة التخطيطية الجامدة كانت في أساس نظرياته الطَبَعية ، ومشروع آل « روغون ــ ماكار » ، وهو سلسلة روائية كان ينوي أن يسرد فيها التاريخ البيولوجي لاسرتين « هما ، فيزيولوجيا ، التعاقب البطيء للحوادث العصبية والدموية التي تظهر في سلالة من السلالات ... » (١) ، ولكنه روى ، في الواقع ، التاريخ الاجتماعي للامبراطورية الثانية ، الذي يشمل المرحلة ، التي ازدهر فيها التنافس الحر ، وبداية عصر الامبريالية . ولم يكن لمؤلفه هذا ان يجد له مكانا بين المبادىء العقدية لعلم الجمال الطَبَعي ، ورغم كموله العضوي ، بدا وكأنه ساحة حرب تتجابه فيها اتجاهات وأساليب تصوير الحياة الطبعية والواقعية ، وتتعايش ويحطم بعضها بعضا . وصراعها هذا كان يعكس التناقضات العميقة في تصوره للعالم ، الذي يشتمل ، في دوره ، على التناقضات الحقيقية للضمير الاجتماعي .

ان رغبة زولا في أخذ الحياة الاجتماعية لمرحلة تاريخية كاملة بصورة تركيبية وتوضيح واستيعاب التدرجات التي تحدد سمات وخصائص هذه المرحلة قد قادته الى توسيع الفكرة الاساسية وادخال احداث جديدة من الواقع لم تكن داخلة من قبل في نطاق التصور . وقد عرف ، بفضل نفاذ بصره كفنان ، أن يأخذ أشياء كثيرة . عرف أن يرى بداية ازدهار البرجوازية بعد سحق ثورة ١٨٤٨ ، وتعزز حياتها الاجتماعية ، وتضافر الدولة والمؤسسات الديمقراطية على تلبية حاجاتها (« ثروة آل روغون » ، و « حصة الكلاب» و « فتح بلاسّون »و « سعادة اوجين روغون »). لقد أصبح المال والكسب ، في العالم البرجوازي المريح ــ بلا عقاب ــ مرادفين لشعاري الازدهار والسلام الاجتماعي ، أصبحا ميزان النجاح الشخصي ، والاساس الحقيقي للفضيلة والقوة الكامنة للاخلاق الرسمية ، وعرف أن يرى كيف أن البرجوازيين قد عقدوا بين بعضهم حلفا مسلحا ضد الشعب . ان وحدة الوجدان الطبقي هذه تميز كذلك الاوليغارشية المالية التي تقف بجانب السلطة ، كما تميز أبناء البرجوازية

(١) أ. زولا : « ثروة آل روغون » ، باريس ١٩٥٥ ، ص ١ .

الذين يديرون محلات البقالة وغيرها من المتاجــــر . ولا يختلف اشخـــاص « حصة الكلاب » ، الذين هم من عاقدي الصفقات المالية المريبـــة وموظفي الدولـــة والاغنياء وكبراء هذا العالم البرجوازي، في أي شيء ، من حيث طبيعة ايدولوجيتهم المحافظة، عن شخصيات « بطن باريس » ، وهم من التجار المهـــرة في التخطيط ، والصخابين الذين يبغضون من اعماق كيانهم جميع الذين « يزعزعون أسس » حياتهم الرخيـــة . وكان زولا يراقب ظهور نموذج جديد من رجال المال ، في عالـــم الاعمـــال ، وارتباط الرأسمال المالي بجهاز الدولة عن طريق مجموعة كبيرة من المصالح والصلات التي هي غير منظورة ولكنها مادية تماما . كان ذلك سمة جديدة في عصره ، كما كـــان جديـــدا وجه « أريستيد سكّار » ، الذي يجسد هذا النموذج . لقـــد كان « سكـــار » ، وزميله ، الاصغر منه سنا والاوفر حظا ، « كوبروود » ، بطـــل « ثلاثيـــة الرغبـــة » « لدرايزر » ، وبطل رواية « اليوم المشتعل » اللندنيـــة ، يجسدان مبـــدأ تنظيم ومبادرة الرأسمال المالي . ان أعمال « سكّار » ، المبنية على المخاطرة والرامية الـــى جذب مدخرات طائفة كبيرة من صغار المدخرين ، هي ثمـــرة مبادرته الشخصية . في الصورة التي يقدمها زولا لم تكن الراسمالية قد اتخذت بعـــد الشكل اللاشخصي ، الذي تظهر بـــه عنـــد « نورّيس » او « فرشوفن » اللذيـــن يصفانها وهي فـــي طور التروتستان . ولكن الى جانب « سكار » ينتصب مصرفـــه ، كقوة مستقلة ، وهـــو مبدأ لا شخصي يسيطر على عامة الناس ويؤثر في الحياة بقسوة كقسوة القـــدر ، لان ما يصيبه مصرف « سكّار » العالمي من نجاح او فشل انمـــا يحـــدد الوضع المادي للمودعين ويوصلهم في النهاية الى الخراب . وقد رأى زولا كذلـــك ان تنامـــي القـــوة المالية للمجتمع الرأسمالي يرافقه تنام في قوته الصناعية : فالحقول ، التي كانت في الماضي هادئة كل الهدوء ، أصبحت الآن مغطاة بالغبار والدخان الكثيف المتصاعد مـــن مصانع التعدين ، وباتت تغطي البلاد شبكة واسعة مـــن خطوط السكك الحديدية . لقد كان مستوى التقدم ووتائره تفرض نفسها على الكاتب مضعفـــة روح النقد في نتاجه ، وتضع في نفسه أملا وهميا ان لا بد لقوى التقدم السليمة ، التي لـــم يكـــن يستطيع ان يحددها مع ذلك بوضوح ، ان تقود البشرية ، في نهايـــة المطاف ، عـــلى الطريق الحقيقية للازدهار والسعادة . ولكن لم يكن يخفى عـــلى نظـــره ، في نفس الوقت ، تفسخ البرجوازية وانحلال الاخلاق المذهل ، وفساد الآداب العامة (« سل القطاف » و « نانا ») ، والحركة الخطرة ، التي كانت تقود الامبراطورية الثانية نحو الافلاس ، والتي وصفها في « النكبة » .

وقد عرف « زولا » كذلك ان يلحظ الروابط بين الناس كانت تتسع وتتعزز مع تطور المجتمع البرجوازي ، وان القوى المؤثرة في المجتمع لم تكن تفرّق فقط بل كانت تجمّع الناس بمختلف الاشكال ، سواء على صعيد وحدة المصالح الطبقية او وحـــدة

المصالح المادية او كذلك على صعيد المشاركة في العمل او المصائب . ويبـدو كأن زولا يذوّب الكائن البشري في البيئة التي تجر الانسان معها في أي تحرك لهـا . وهكذا تظهر في مؤلفاته صور جماعية تشير الى عواطف وحركات الجمـوع البشرية : مثال ذلك مسيرة الثائرين الابطال الملهمين في « ثروة آل روغون »، والغضبة العارمة لجمهور العمال في « جيرمينال » ، والقوات المرعوبة والمرتبكـة في « النكبـة » ، وجمهـرة المتعطشين للكسب في البورصة ، في رواية « المال » ، الخ . في الواقع أن « زولا » قد عرف أن يرى سمات جديدة كثيرة في المضمون التاريخي للحياة الاجتماعية في النصف الثاني من القرن ، ولكن طبيعة منهجه الابداعي نفسها دفعته ، في الغالب ، الى وصف عمليات التدرج هذه بدل الكشف ، بطريقة تحليلية ، عن تناقضاتها ، وكذلك عـن العلاقات المشتركة بين الانسان والبيئة . ورغـم اعتراف زولا بتحوليـة التاريخ ، وخاصية التطور فيه ، فقد أطرى مع ذلك ثبات الطبيعة البشرية ، والطابع الجامـد للانسان بحسبانه كائنا بيولوجيا تمنعه الوراثة من الافلات من سيطرة البيئـة ومـن ممارسة تأثيره عليها بغية تغييرها . وقد أضفى زولا ، في الغالب عـلى تأثير البيئـة والوراثة طابعا حتميا : مثال ذلك أن الكحوليين بالوراثة ، « جرفيـز كوبو » وابنتـه « نانا » سائران حتما الى حتفهما . والقدر الذي يسم بميسمه « جرفيز » ، المولود وسط بروليتاريين فقراء اميين بائسين ، وارد كذلك في « الصرّاعة » ، ومثله شهـوة القتل الجنونية التي تميز « جان لانتييـه » في « الوحش البشري » ، والانحرافات العديدة في أخلاق وطبيعة جميع افراد الاسرة في « آل روغون ــ مكّا ر» . ان زولا لم يفعل في الغالب ، وهو يصف هذا التدرج الاجتماعي أو ذاك ، اكثر مـن توضيحهما بمصير واعمال ابطاله ، غير أنه لم ينجح في الربط بين الواحـد والآخر في وحـدة عضوية ، وتلك سمة نموذجية من سمات الطبَعية . ولمـا كان قـد فقد كل حس تاريخي في تفكيره ، فقد أحل ، محـل السببيـة الاجتماعية للظواهـر النفسيـة والاجتماعية ، سببية بيولوجية ، لها قيمة موضوعية مزعومة ، ولا تزيـد عـن بث الغموض في ترابط الحوادث . الانسان ، عند زولا ، ابعـد مـن أن يكون معتبرا باستمرار « انسانا تاريخيا » (Homo historious) بل هو ، على العكس من ذلك، غالبا ما يبدو كنتاج آلي للبيئة ، يحمل مفاسدها وشوائبها كوصمة وكلعنة . وهكذا تراه يُسكن ، في « الارض » ، فلاحين بدائيين اجلافا عُندا الـى حـد التشويه « الكاريكاتوري » ، او يجمع ، في « الصرّاعة » ، بروليتاريين مغلقين سممتهم الكحول وسخافة الحياة بصورة نهائية . ويتفكك ، عنـد زولا ، الشكـل الملحمـي للواقعية الكلاسيكية ، وتنضح مؤلفاته بالرمزية ، كما في مؤلفات « ابسن » الطبعية (« الارواح العائدة » و « روسمر شولم » و « سولينس البانـي » ، ومؤلفـات « هوتمان » ، بصرف النظر عن آثار من هم اقل مستوى ، امثـال « هويسمان » و « هولـز »

و « فيرغا » . كذلك كان من اثر الطبيعية ان ظهرت في نتاج « زولا » « حيونة للانسان » ، لانه عمد الى نسبة غرائز حيوانية مبالغ بها اليه، الى حد تذويب طبيعته في العنصر الجنسي مسلما اياه الى سيطرة شهوات لا رقابة للعقل عليها .

بيد أن الطابع الديمقراطي لرؤية زولا للعالم ولمفاهيمه الاجتماعية قد أتاح للفنان ، وهو يدرس بتمعن مختلف مجالات الحياة في العالم القائم على الملكية ، أن يرى فيها النزاعات الاجتماعية ، ومنها التناقض الاساسي في الحضارة البرجوازية ، الا وهو التناقض بين العمل ورأس المال . على أنه لا بد من القول بأن الكاتب لم يستطع ان يقدر كل اهميته . ولكنه لم يكن بعيدا عما كانت تستشعره ، بغموض ، ايديولوجية النصف الثاني من القرن برمتها ، وهو أن في داخل المجتمع الراسمالي ، ورغم تعزز المواقع السياسية للفئات الحاكمة ، تنمو قوة تشكل خطرا حقيقيا على كل نظام اللاعقات الاجتماعية القائمة على استغلال الانسان للانسان . ولهذا فان الرجعية ، التي ادركت هذا الخطر ، كانت تشحد اسلحة سيطرتها الطبقية .

لقد اتحد الملاك الفرنسيون وأشباههم الالمان ، واصحاب المعامل الانكليز والصناعيون الاميركيون ، وجميع قوى الرأسمال ، ضد الطبقة العاملة . وقد بين « زولا » في « جيرمينال » ، وقبله في « الصرّاعة » ، بصدق لا هوادة فيه ، ظروف الحياة والعمل البالغة القسوة التي كان يعانيها البروليتاريون ، الذين نزل بهم نظام الاستغلال الى مستوى أشبه بمستوى الحيوانات . وفي الوقت نفسه عرف أن يرى في العمال بشرا لديهم حس رفيع بالانسانية والتعاون الاخوي اللذين يعزان على الفئات الحاكمة ، واعترف بحق البروليتاريين في التمرد ، وبين ، في روايته ، عنصر الاحتجاج ، او « طيف الثورة الاحمر » الذي يدفع الطبقة العاملة . ولكن « زولا » لم يرَ في حركتهم مبدأ واعيا ، والسبب في ذلك قائم في طبيعة آرائه الاجتماعية نفسها . ولم يتوصل الى فهم المغزى التاريخي « للكومونة » . وقد دفعه تعاطفه العميق الصادق مع الجماهير المضطهدة ، والبداهة التي كانت تبدو بها لعينيه ، « لا انسانية » و « لا عدالة » النظام البرجوازي ، الى طرح مستقبل الحضارة الرأسمالية على بساط البحث . لقد كان يدرك ان الشعب لن يترك نفسه مجرورا من أنفه الى ما لا نهاية ، وان المستقبل ليس قاصرا على الصيغة الجامدة للتقدم البرجوازي . ولكن فيما هو يحاول رفع الحجاب عن المستقبل ، يقع ، في مؤلفاته التي تحمل تاريخ هذا القرن الذي نعيش فيه ، في طوباوية فيها مغالطة تاريخية ، اذ يرسم في « النتاج » (١٩٠١) لوحة انسجام الطبقات التي ستحل محل التناقضات الطبقية في المجتمع البرجوازي . وفكرة الاشتراكية التي توصل اليها في اواخر حياته مطعمة بالاصلاحية ، وهو أمر لا يدعو الى الدهش ، لان انتشار الاشتراكية في أوروبا الغربية ، ابان النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، قد حدث على حساب طابعها

الثوري ، ولان الحركة العمالية كانت قد استنفدت طاقتهـا في النضال الاقتصادي والنقابي . ودخول الاصلاحية الى الاحزاب الاشتراكية قد جعلها غير خطرة على الراسمالية ، وآية ذلك ان الفابيين الانكليز ، والاشتراكيين الفرنسيين والديمقراطيين الاجتماعيين الالمان قد ابتعدوا عمليا عن مبادىء الماركسية في النضال . فالمعركة كانت تدور ضمن اطار النظام البرلماني ، وتستخدم فيهـا الامكانيـات القانونية طبقـا للديمقراطية البرجوازية ، مما ادى ، في اواخر القـرن التاسع عشر واوائل القـرن العشرين ، الى عودة الاوهام الديمقراطية البرجوازية الى الوجود ، سواء في الحركة العمالية او في الفكر الاجتماعي المتقدم . هذا الوهم لم يوفّر زولا . ولكن زولا كـان عليما بالوجه الحقيقي للمجتمع الرأسمالي ، وقد تعمق روح البرجوازي الـى الحـد الذي لا يمكن معه أن يرتاح ، ولو للحظة ، الى الحقيقة البرجوازيـة . فـراح يعتبر الشعب بمثابة القوة التي في امكانها أن تقود الانسانية الـى السعادة . الا ان هـذه الفكرة ظلت عنده في طورها النظري ولم تتحقق في فنه ، وهـذا هـو شأن كثير مـن الفنانين الغربيين الكبار في أواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين . لقـد كانت الجماهير الشعبية ، بما فيها البروليتاريا ، تثير لـدى زولا العطف والشفقة : فحتى البروليتاريا الثائرة غير قادرة أن تتبين هدف ومعنى نضالها ومعركتها . وعلى هذا الشكل صورها زولا ، في « جيرمينـال » ، و « بيونستـير بيورنسون » ، فـي مسرحية : « فوق القوى البشرية » ، وهوبتمان في « النساجين » . وفي الآثار الادبية الغربية النادرة ، التي كانت تعالج مسألة مصائـر البروليتاريا ووضعهـا ودورها التاريخي ، كان الوصف يشتمل على نفس العيب الموجود في « فتـاة المدينـة » لهاركنيس ، حيث ، كما يقول انجلز « ... تبدو الطبقـة العاملـة كجمهور سلبي ، عاجز عن مساعدة نفسه ، وهو حتى لا يحاول ذلك . وجميـع المحاولات الراميـة لانتشاله من حالة البؤس المخبل تأتي من الخارج ، مـن فوق . (1) » وكان عـلى الواقعية النقدية الغربية في القرن العشرين أن تبحث عـن السبل التـي توصلها الـى الشعب ، وعن الافكار الاجتماعية التي من شأنها تغيير الحياة الاجتماعية .

ولقد تحققت العواطف والآمال الشعبية ، بشكل ملموس الى أبعد حد ، عـلى الصعيد الفني ، في الواقعية النقدية الروسية ، التي نمت في جـو كانت تتهيأ فيه اكبر ثورة عرفها العالم ، تلك الثورة التي ستقلب وجه الكرة .

ان القوة الاخلاقية للادب الروسي ، وانسانيته ، وحبه للشعب ، والجراة التي يطرح بها المسائل المتعلقة مباشرة بحظوظ الانسان في المجتمع القائم عـلى الملكيـة الخاصة قد جعلت منه بوتقة للوعي الشعبي ، وجعلت منه ، مـع بدايـة التحول

(1) ك. ماركس وف. انجلز « عن الادب والفـن » باريس ، « ايديسيون سوسيـال » ، ١٩٥٤ ، ص ٣١٧ .

الاشتراكي لروسيا بوتقة لادراك الذات بالنسبة الى الشعب .

والانتباه الشديد لعالم الانسان الداخلي هو السمة المميزة للواقعية النقدية في النصف الثاني من القرن . ففي روايات دستويفسكي ، التي ينيرها الشعاع الشاحب للاضواء الليلية في المدينة الكبيرة ، ويشبعها الجو الدَّخِن الرطب في « زوايا » بطرسبرج ، حيث تفور الشهوات ، وحيث تحترق القلوب النقية في نيران زيف وقسوة الحياة ، وحيث الدناءة والشر البشريان يولدان الشك في امكان وجود سعادة شاملة ، وحيث يتعايش الايمان الاعمى مع الكفر ، في روايات تبين كيف يندس بشدة في الحياة الروسية عالم الفكر البرجوازي ، وترسم لوحة التناقضات المأسوية للتقدم الاجتماعي ، كانت النفسية الانسانية خاضعة لتحليل لا هوادة فيه من حيث النفاذ . لقد كان دستويفسكي يدرس الوجوه المريضة المظلمة للضمير الانساني في مختلف الاطوار الانفعالية ، ولم تكن الحالة السوية لنفسية البطل تهم الكاتب كثيرا ، لانها كانت تبدو له غير درامية . وقد صور تصارع وتنازع مختلف نماذج علم النفس الاجتماعي محددا من خلاله البيئة والنزاعات التي تحتل وسط الحياة الاجتماعية . البطل والبيئة ، عند دستويفسكي ، لا يمكن الفصل بينهما عادة ، اذ يتوقف الواحد منهما على الآخر ، وطباع شخصياته لها صبغة اجتماعية خاصة ، رغم ان الوجه الاجتماعي للبطل لا يظهر الا عن طريق عالمه الروحي ، وسط صراع وتصادم حاجاته الروحية ومصالحه مع حاجات ومصالح الاشخاص الآخرين ، وان كان الكاتب يرفض تحديد البيئة بالدقائق الصغيرة . من أجل هذا كانت تعقلية روايات دستويفسكي تحدد ، قبل البدء ، بنيتها الدرامية : فينمو سير الاحداث بتصادم وجهات النظر ، وتحرك المحاورات الموضوع ، وتحدد الحالة النفسية للابطال الخاتمة أو حبكة الرواية . وكان دستويفسكي يدرس مختلف أشكال الوعي المستلب والافكار التي يولدها ، بما فيها فكرة الانسان الكامل ، عند راسكولنيكوف ، وفكرة « الانسان — الآله » ، عند كيريكون ، و « الحلم الروتشيلدي » لاركادي دولغوروكوف ، التي تستلب كذلك الفرد . مثل هذه الافكار مرتبطة ، في نظر دستويفسكي الذي هو على صواب تام حول هذه النقطة ، بالفردانية البرجوازية ، وهي تحمل سمة أصلها البرجوازي الواضح . ولكن دستويفسكي ، بتصويره الاشكال القصوى للفردانية ، وتشريحه لنفسية الانسان ، وتغلغله في أشد زوايا الوعي سرية ، كان ، كغيره من واقعيي أو اخر القرن النقديين ، يضفي ، في الغالب ، على حياة أبطاله العقلية سمات استقلال مؤقت كان يضعها فوق واقع الحياة . فسفيدريفايلوف ، وخاصة « البارين الاخير » نيقولاي ستافروغين ، الذي يحمل وجهه، رغم طبيعته الشيطانية، مزيجا من التعبير الحزين والمضحك يجعله شبيها ببيتشورين (١) ، تتسم روحاهما

(١) بطل رواية لرمونتوف : « بطل من زماننا » (المترجم عن الروسية) .

بفساد حتمي ، واستسلام غير معقول للغرائز ، تتميز به ، على حد زعمه ، الطبيعة الانسانية . ان تصور الطبيعة الانسانية ، على هذا النحو ، كلعبة في يد قوى غامضة مجهولة غير معقولة ، ولتجمّع غرائز مفصولة عن الواقع ، غير خاضعة له ، وأغلبها منحط ومدمر ، هذا التصور ، الذي يظهر في نتاج دستويفسكي ، كان مرتبطا ، ارتباطا عضويا ، بالطابع المحافظ لتصوره للعالم ، وقد استخدمه الكاتب كحجة اضافية في نضاله ضد الافكار الثورية . ولكن دستويفسكي كان ، وهو يضع برنامجه الايجابي والمحافظ لتنظيم المجتمع ، ذلك البرنامج المؤلف من عقائد دينية ، كأساس للحياة في مجتمع ، وبمعارضته التقدم الرأسمالي وافكار الديمقراطيين الثوريين بهذا البرنامج ، كان يعتمد على صورة مؤمثلة للفلاح وللحياة الفلاحية . ان الفلاح « ماراي » ، الذي تؤثر انسانيته الرقيقة في الروس التائهين في الفجور ، المتعفنين في اللعنة ، والقسوة اللامتناهية لحياة بهيمية مليئة بالعنف ، وتدعوهم الى السلام وحب القريب ، هذا الفلاح كان يقبع ، دون ان يكون منظورا ، وراء الانشاءات فلسفية معقدة في روايات دستويفسكي ، ووراء تجريدات فكره العنيفة . وكانت فكرة الطابع الشعبي ، المشوهة بالافكار السياسية المحافظة ، تغذي المبدأ النقدي لنتاجه بقوة كاشفة للخداع ، وتعاطف بعيد مع المهانين والمضطهدين . ومع ما تشتمل عليه هذه الفكرة من تشويه ، فهي تبث الحياة في آثاره ، ونفس دعوة الكاتب للشعب ، بوصفه قوة من شأنها ان تحل جميع تناقضات العقل الانساني والتاريخ ، كانت تستجيب الى العقلية السائدة في ذلك الوقت ، لان الفن كان يشهد بروز فكرة ان الشعب هو محرك التقدم . هذه الفكرة كانت هي محور ملحمة « هوغو » الرومنسية ، « البؤساء » ، التي تمثل الشعب كعملاق ماض في تحرير نفسه . لقد كان الشعب يعارض بارادته ارادة الفئات الحاكمة ، وجهاز القمع ، الذي صنعته هذه الاخيرة لحماية مصالحها الانانية .

لقد راى « هوغو » الشعب وصوره متألما من الوان الحرمان ، كاسبا خبزه بعرق الجبين ، كما رآه وصوره وراء المتاريس ، يشق طريقه نحو المستقبل والسلاح في يده . ان ملحمة « هوغو » الرومنسية قد عكست ، على الصعيد التاريخي ، الوجه الموضوعي للتطور الاجتماعي : أي تنامي دور الجماهير الشعبية في الحياة الاجتماعية للمجتمع .

لقد عمم « هوغو » اخلاق ابطال ملحمته ، وهو ملتزم بروح المنهج الرومنسي . فكل واحد من هؤلاء الابطال كان يشخص مبدأ يمحو السمات الفردية الملموسة ، ويمنحها شمولية تجريدية . فجان فالجان تشخيص للخير والفضيلة ، وجافير تشخيص للتزمت في اداء الواجب ، وتيناردييه تشخيص للنذالة والجبن . وتقوم المنازعات في « البؤساء » على مبدا التناقض الرومنسي ، مبدأ الصراع بين اساسين

لا يمكن التوفيق بينهما : الا وهما الخير والشر ، والقسوة واللين ، الخ ... من أجل هذا وجدت الحقيقة الموضوعية للتاريخ ، عند هوغو ، تعبيرا لها غامضا ، بعض الشيء ، يضفي على « البؤساء » تخطيطية تنطوي على تحمس ، وتشهد ، مع ذلك ، على عمق النزعة الديمقراطية لدى الكاتب .

وفي رواية « تيل ويلنسبيغل » « لشارل دو كوستر » ، حيث يعتبر الشعب كمبدأ محرك للحياة والتاريخ ، يكتسب طبع ووجه الابطال كذلك معنى رمزيا يتجه نحو تشخيص هذه او تلك من سمات الروح الشعبية . لقد كان الطابع الملحمي لهذه الآثار العظيمة من الفن الغربي ، المترتب على طابعها الشعبي ، متسما بواقع ان الفكرة العامة التي ينبني عليها العمل الفني ليست مجسدة بصورة فردية في اخلاق الشخصيات . اما عند دستويفسكي فالاشخاص « مُفَرَدَّون » جدا ، وكل واحد منهم له طبع مميز ، الى حد كبير ، يدرسه المؤلف بالدقة ويوضح ، بتفاصيل غريبة تبدو أحيانا وكأنها تخفي مسار الحياة اللاشخصي ، تطوره الموضوعي الذي تؤلف تناقضاته أساس الصدمات النفسية التي تمزق روح الابطال . ان الحافز الموضوعي للاحداث ، الذي يخفيه لهيب الاهواء الفردية والانفعالات المعقدة التي تهز الابطال ، يؤلف جوهر الملحمة عند دستويفسكي . ولكن العام والخاص فيهما غير متوازنين : ذلك أن الخاص ، واللاعادي ــ الوهمي (اذ أن جريمة راسكو لنيكوف ، او قتل كارامازوف العجوز ، او مأساة ناستاسيا فيليبوفنا ، رغم كل « لا ــ عاديتها » ، ظواهر نموذجية لمجتمع الطبقات) يبدوان وكأنهما يلتهما المضمون الاساسي والتاريخي في مؤلفاته . « ان واقعية دستويفسكي النفسية » لم تكن ممكنة التطبيق في كل مكان: فشعريته مكيفة من أجل التحليل والابراز الفنيين لخصائص علم النفس الاجتماعي اكثر منها لتحليل وتصوير الحياة اليومية للجماهير الشعبية ، والمنازعات الاجتماعية الحقيقية التي كانت تشكل اساسها . ان تمام الحياة الشعبية قد أبرزه تولستوي في نتاجه الذي يتوازن فيه العنصر الملحمي للواقعية مع المضمون النفسي ــ الفردي للبطل ولبيئة عمله الوجودية التاريخية ، وهي بيئة مرسومة بكل مظهرها المحسوس . لقد كان الطابع الملحمي لواقعية تولستوي ينبع من الطابع الشعبي لفنه ، لان الكاتب ــ حسب تعريف لينين « ... قد عرف كيف يصور ، بقوة مدهشة ، عقلية الجماهير الواسعة ، المضطهدة من قبل النظام الراهن ، ويصف وضعها ، ويعبر عن شعور الاستنكار والغضب التلقائي لديها (١) » .

ان مؤلفات تولستوي ، التي تعكس ضمير الطبقة الفلاحية الابوية ، ابان انفصام العلاقات الاجتماعية ، في عهد الثورة الديمقراطية البرجوازية ، التي سرعان ما تحولت الى ثورة اشتراكية ، تعبر ، بصورة مباشرة ، عن عقلية وأفكار الجماهير الشعبية

---

(١) ف. لينين ــ المؤلفات ــ باريس ــ موسكو ، ج١٦ ، ص ٢٤١ .

الواسعة ، الشيء الذي كان جديدا على فن القرن التاسع عشر . وقد أسهم الطابع الشعبي لنتاج تولستوي في تعزيز الطابع الملحمي للواقعية ، وهو سمة هذا المنهج الاساسية ، التي كان الفن الواقعي الغربي ، للنصف الثاني من القرن التاسع عشر ، قد بدأ يفقدها .

وقد لفت « توماس مان » النظر الى العنصر الملحمي الذي يسيطر على نثر تولستوي ، فكتب يقول : « أريد أن أتحدث عن العنصر الهوميروسي في الفن القصصي ، القديم قدم العالم ، المرتبط ارتباطا وثيقا بالطبيعة ، بكل عظمتها الساذجة ، بمظهرها الجسماني والموضوعي ، أريد ان اتحدث عن مبدأ سليم خالد ، عن الواقعية . (٢) »

ان مجرى الحياة الموضوعي ، وتيارها العنيد هما كذلك مجال هام للتصوير ، بالنسبة الى تولستوي . فالمنازعات التاريخية التي تهز وتغير مصير الشعوب ، والاصطدامات الهائلة بين مجموعات ضخمة من البشر ، وحياة الفرد الخاصة ومظهرها الدرامي ، ورياء الاخلاق الرسمية للفئات الحاكمة ، والكنيسة ، والجيش والدولة ، كلها قد فحصها نظره الثاقب ، وكانت أذنه تتلقى كافة نداءات العالم . ان الهام والثانوي ، وسحر ليلة خافتة الاضواء ، والشعور الذي يلابس المرء امام عمل متقن ، والتفاصيل الدقيقة في حياة الفلاحين ، والوان الحقول وروائحها العطرة في الصيف ، والزمجرة اللاانسانية للمعارك ، وضجيج قاعة من قاعات المجتمع الراقي ، وصوت التقصف الذي ينذر بالانهيارات ، واصوات المساجين الذين يقادون الى منافيهم ، كل هذا يذوب عنده في لوحة وحيدة للعالم ، تتصل بالنفس الملحمي . لقد كانت القوة المبدعة العظيمة للحياة تشكل مجموع عباراته الرائعة النغم ، رغم ثقلها وخشونتها الخارجية ، وكانت تكسب صورة شفافية لا سابق لها ، وتجعل لها حجما واستلاحة . وكما نقل تولستوي الوجه الملحمي الموضوعي للكائن مستكنها أسراره ، عرف كذلك كيف يصور ، بنفس الوضوح ، حياة الانسان الروحية . فتحليل النفسية الانسانية من جميع وجوهها ، وابراز ذخائرها وفوارقها الدقيقة ، وتناقضاتها الحقيقية ، وحركاتها الخفية عن الابصار ، العصية على التعبير ، ونقل التدرجات الوجودية الموضوعية ، بتمامها ، في الوقت نفسه ، تلك هي طرافة الملحمة التولستوية ، وهي طرافة منبثقة عن الطابع الشعبي لفنه . وفي الوقت الذي كان يصف فيه ، كمؤلف ملاحم حقيقي ، حياة البشر « الطنّانة » ، لم يكن يذيب الفرد في الكائن : فشخصية ابطاله تشتمل على قيمة ذاتية ، وتتبدى كعالم مغلق ، ومع ذلك ، يمر عبره تيار الحياة ، الذي لا ينضب ، ويجمع مختلف جزئيات التاريخ ، التي هي الافراد المنعزلون ، في كلّ واحد يحمل اسم مجتمع . ويرى تولستوي مجموعا من

(٢) توماس مان ، المؤلفات ـ غوسليتيزدا ـ موسكو ١٩٦١ ، ج١٠ ، ص ٢٥٤ .

الشخصيات ممن يبدعون بعملهم خيرات الحياة ، في الكتلة التي لا عداد لها من البشر ، في من يناضلون ويقضون في الحروب ، ضحايا لارادة الحاكمين ، ومن يحنون الظهور في الكور او الحقول ، ومن يبـــذرون ويحصدون ويستخرجون الفحـم ، ويشيدون المعامل والقصور ، في ملايين الشغيلة المظلومين المغشوشين المنهوبين المـرهقين بعمـل يفوق طاقة البشر . ومصالح ايفان وبطرس وماريـا ، وارادتهـم ورغباتهم وعواطفهم وافكارهم وآمالهم تشكل رغبات وارادة وآمال وافكار هذه القـوة التاريخية التـي تدعى بالشعب . ولا يمكن فهم هذه القوة ما لم يفهم الجوهر الروحي والاخلاقي لكل فرد ينتمي الى الشعب . من اجل هذا كان مـــن المستحيل ، في نظـــر تولستوي ، دراسة وتحليل وتصوير المجتمع ، دون دراسة الحياة النفسية للفـرد ، لان فئاتـه المختلفة ، لان الاغنياء والمتملكين ، والثقافة والفن ، والقدرة والعنف ، وفكـرة الخير والشر ، والدين والدولة ، وكل ما يؤلف مضمون الحياة لعصر مـن عصور التاريخ ، يتوقف ، في نهاية التحليل ، عـلى ارادة الشعب ، وبالتالي عـلى ارادة كـل انسان ينتمي الى الشعب .

لقد دفع تولستوي التصوير خطوة عملاقة الى الامام ، خطـوة لا يمكـن للمرء بدونها ان يفهم تطور واقعية من نمط جديد ، الا وهي الواقعية الاشتراكية . ليس ابن الشعب ـ الفلاح بصفة أساسية ـ بالنسبة الى تولستوي موضوع مراقبة مليئة بالتعاطف والشفقة ، كما هي الحال عنـد تورغنييف او لسكوف ، وليس هـو ايضا ذلك المالك اللامبالي ، الذي تسيطر عليه شهوة جمع المال والغرائز شبه الحيوانية ، كما كان يصوره الكتاب الواقعيون والطبعيون الغربيون ، رغـم ان السيطرة ، التـي تمارسها الجهالات على الضمير الشعبي ، قد صورها تولستوي بصدق لا يجاريه احد فيه . كذلك لم يكن انسان الشعب ، بالنسبة اليه ، هو ذلك الشهيد الذي تعبر عنه الايقونات ، والذي صوره الشعبيون الروس او الفرنسيون ، وان كانت هـذه النزعة نحو امثلة الفلاح غير غريبة على تولستوي . ان في أساس تصويـره للطباع الشعبية (وفي هذا لا يدانيه سوى غليب اوسبنسكي احد ابرع الكتاب الروس) فهما ومعرفة صحيحين لتناقضات الحياة الحقيقية التـي كونت هذه الطباع . ان ابنـاء الشعب ، سواء في ذلك « تيكون شتشرباتي » او « أيروشكا » ، والجنـــدي « افدييف » او الابطال المجهولون ، في المؤلفات المتأخرة ، والمتشردون والمتسولـــون والفلاحـــون المفتقرون الذين يملأهم اليأس والغضب ، والندرة مـــن المزارعين الميسورين ، كـل هؤلاء هم ، من حيث الغنى الروحي ، على مستوى ممثلي الفئـات والاوساط المثقفة الممتازة ، بل هم أرفع منهم بكمالهم الخلقي وطهرهم وقوتهم .

لقد كانت الارض ، التي حرثتها عميقا سكة الواقعية التولستوية ، على وشك ان تعطي غلالا بالغة الوفرة . فلولا المنهج الجديد ، في تصوير الشعب الـذي ادخله ،

على الفن العالمي ، تولستوي ، الذي عرف أن يلقي عــلى المجتمع والتاريخ وحضارة الملكية نظرة فنان يستوي على قمة الثقافة الاوروبية ، ونظــرة الشعب نفسه ، لولا هذا المنهج لاستحال الوصول الى الطور الغوركي" في تصوير الطبع الشعبي المنتقل الى الوعي الذاتي الثوري . ولم يجد التراث التولستوي اي صعوبة في ان ينــدرج ضمن ادب الواقعية الاشتراكية ، بل ان هناك وجوها كثيرة مــن ادب المجتمع الاشتراكي ما كان لها ان تظهر لولا تجربة تولستوي .

والمعروف ان تولستوي كان يربط نتاجــه بالمرحلة الجديدة مــن تطور الفن الواقعي ، وانه بين ان في المؤلفات التي انتجتها هذه المرحلة الجديدة « ... حــل ، محل الاهتمام بتفاصيل العاطفة ، الاهتمام بالاحداث نفسها » (١)

هذه السمة لم تكن تعني أن تولستوي يجحد الطابع الوقائعي ، من حيث كونــه عنصرا ذا مغزى في النتاج الفني . فالمظهر الدرامي « للحرب والسلام » كان ناتجا عن الاحداث التاريخية الهائلة التي تسيطر على الحياة الخاصة لابطــال الملحمة . ورواية « الحاج مراد » غنية بالاحداث ، وكذلك « قــوة الغياهب » ، بصرف النظــر عــن « آنا كارينينا » و « البعث » . ومع ذلك لن تجد في أي مــن مؤلفــات تولستوي ، سواء منها الجليل او البسيط ، ان الاحداث ، التي كانت تكفي ، مثــلا ، في روايات بلزاك او ديكنز ، لتحريك الموضوع وتطوير العمــل ، معروضة خارج التأثير الــذي تمارسه على العالم الداخلي للانسان . فتصاريف القدر بالنسبة الــى « قوتران » و « لوسيان دو روبنبريه » أو الاسرار التــي تشل « ارثــر كليمــان » في « دوريت الصغيرة » لديكنز ، او مغامرات « باري ليندون » و « فيليب » ، عند ثاكري ، لهــا اهميتها الخاصة ومعناها المستقل . اما عند تولستوي فالاحداث" لا توجد الا لتزويد القصص باستلاحة واقعية ، وابراز المضمون الروحي للطبع . والتحليل النفسي ، في النثر التولستوي ، لا يكمل ويعمق التحليل الاجتماعي وحسب ، بل انــه يتحــول كذلك الى سلاح لدراسة المجتمع . ففي « الحاج مــراد » تدهشك صورة نيقولاي ، المرسومة بواسطة التحليل النفسي ، بدقتها التاريخية ، وبالمغالاة في الرفض والنقــد ان دراسة الوجه الداخلي للملك وابراز الدوافع لسلوكه واعماله ، وتصوير حالاتــه النفسية المختلفة وتصنعه المستمر والاكاذيب التي يلفقها عادة على نفسه ، كل هــذا يؤلف ، في الوقت نفسه ، دراسة لجوهر الاستبداد . ثم ان التعبير بأمانة عــن افكار « ايفان ايليتش » وانفعالاته ، وهو على فراش الموت ، والصدق البالغ الذي يحلل به البطل نفسه ، من شأنهما ان يعينا على تصوير المجتمع والبيئة ، اللذيــن قضى فيهما « ايفان ايليتش » ، حياته الجدباء الظالمة الدنسة ، التي هــي نموذجية لمجتمع ظالم دنس ، تصويرا لا مواربة فيه وبطريقة انتقادية . ان تولستوي ، بتحويلــه التحليــل

(١) ليون تولستوي ــ المؤلفات ــ غوسليتزدات ــ موسكو ، جـ٤٦ ، ص ١٨٨ (طبعة روسية) .

النفسي الى وسيلة من اجدى الوسائل لابراز التناقضات الاجتماعية لحياة المجتمع ، قد أغنى الفن العالمي اغناء بعيد المدى ، وكشف عن امكانيات جمالية وتحليلية جديدة للمنهج الواقعي . وتقنية التحليل النفسي عند تولستوي اعقد واسلس مما هـي ، لنقل ، عند دستويفسكي ، وخاصة الطريقة المستخدمة لتحديد الاشخاص تحديدا نفسيا ، وهي تحتفظ بتاريخية عفوية . واذا كان توتـر الانفعالات النفسية لـدى الابطال يصاحبه ، عند دستويفسكي ، نوع من الحمى العقلية ، فعند تولستوي نـرى ان الحالات النفسية الطبيعية المختلفة التي تساور الابطال هـي التـي تعرض . واذا كان دستويفسكي ينقل أحيانا اللااخلاقية الى عواطف ابطالـه وأفكارهم ، اذ يتوجه الى النواحي الخالدة المزعومة من الطبيعة الانسانية ، فعند تولستوي نرى أن طبـاع البطل وانفعالاته اجتماعية باستمرار ، أي تحمل العلامات الظاهرة التي تـدل عـلى صلة القربى الوراثية بينها وبين بيئتها وزمنها . من اجل هذا كانت الحركات الروحية لدى ابطال تولستوي تعكس حركات وتناقضات الحياة الاجتماعية ، ولا تمثـل فقط تحرك وتوالي الحالات النفسية ، وصراع العواطف والرغبات لدى شخص منعزل عن غيره ، منطو على نفسه . والمجتمع لم يكن في نظر تولستوي ، الذي كان يشعر بقرب افلاس الحضارة القائمة على الملكية، ويدرك ظلم واصطناعية وشذوذ العلاقات القائمة آنذاك بين الناس ، لم يكن تشكيلة ثابتة جامدة . لقد كان ، عـلى عكس الطبيعيين ، يرى ، في جميع مجالاتالحياة الاجتماعية حركـة التاريخ الحتميـة ، يـرى تلـك « المسيرة المستمرة للذات » ، التي كان « غوتيه » ، في زمانه ، يرى ان تصويرها هو المهمة الاساسية للفن الواقعي . ولا ينكر أن المظهر الرجعي والمحافظ لوعي تولستوي قد دفعه أحيانا الى اعتبار سببية الاحداث شرطا حتميا لوجودها ، او قـوة قائمـة خارج الانسان ، ليس في مقدوره الوصول اليها او فهمها . وقد ظهر هـذا التصور للتاريخ عند تولستوي تحت تأثير سيرورة الاستلاب ، ورغم كونـه وهمـا نموذجيا ، ناشئا عن هذه الحركة التدرجية ، فانه لم يمنع تولستوي من تصوير أحداث الحياة في تصارعها وتطورها المستمرين . مـن اجل هذا بذل تولستوي جهـده ، فيما يتعلق بالانفعالات النفسية والحالات الروحية ، للتعبير عن التأثير الدائم للفكر والعواطف في وعي الانسان .

كان الفن الواقعي يبحث ، حتى قبل تولستوي ، عن الوسائل التي تمكن مـن الولوج الى محراب الروح الانسانية . وكان لورنس ستيرن وروسو قد ادخلا العنصر النفسي ، بتصميم ، في قصصهما، ولكن الطريقة التي كانا يصوران بها العالم الداخلي للانسان ظلت مع ذلك في الطور الوصفي . ورغم ان روسو مثلا قـد ادخل المتكلم في القصة ، فقد كان يبدو ، مع ذلك ، مبتعدا عن موضوع الوصف ، وهذا يفسر كـون « الاعترافات » تدهش بالصدق في الرواية اكثر مما تدهش بالغوص في عنصر « الأنا »

الانساني . كان نفس التدرج في طور وتطور وصراع الانفعالات والافكار الحقيقية في النفس الانسانية لا يزال عاصيا على الفن . وقد خطا ستندال ، خطوة كبيرة الى الامام ، بابراز غنى الحياة الروحية لابطاله . فبطله يعمل ويفكر ، ويفسر اعماله وافكاره . وانت تسمع الصوت الداخلي لجوليان سوريل . ولكن هذا كان لا يزال تعليقا ذاتيا للبطل على ما يدور حوله . ولم ينتقل المونولوج الداخلي الى ابراز سيرورة حركة الفكر وعمل العواطف المعقد الا عند تولستوي . هذه الوسيلة للتحديد النفسي أصبحت أسلوبا جديدا للتعبير في الفن . وقد أغنى العرض اغناء بعيدا : فلولا المشاهد المدهشة في صدقها النفسي ، كمشهد موت الكابتين براسكوخين ، في « حكايات سيباستوبول » ، أو الحلم « الموسيقي » لبيار روستوف ، أو المونولوج الداخلي الذي يسبق موت آنا كارينينا ، لكانت لوحة الحياة افقر الى ابعد حد ، ولما كان في استطاعة الكاتب ان يستوعب أحداثها استيعابا كاملا كما تقضي الضرورة .

والاهتمام الذي وجهه تولستوي الى التحليل النفسي لم يكن عرَضيا ، بل ان الذي أثاره هو الظواهر الموضوعية للواقع ، لان تعقد حياة الانسان الاجتماعية يؤثر في حياته الروحية ، بنفس الاتجاه . فان مجموعة من الوقائع تسقط في دائرة انتباهه ، ولا يمكنه أن يحيط بها الا اذا نمّى قدرته على اشراك ظواهر مختلفة ، وهكذا تصبح اذن خاصية المقارنة في الفكر سمة مميزة للوعي المعاصر . لقد استطاع تولستوي ان يدرك طموح الفكر الحاضر الى تقوية مزيته التداعية ، وجعل سمة العصر هذه صحيحة على الصعيد الوجودي ، دون أن يُجعَل منها ، مع ذلك مطلقا ، ودون أن تحوّل الى مبدأ كلي للتحديد النفسي والتصوير الفني للعمليات التدرجية النفسية . وقد عممت تقنيات تصوير الحالة النفسية للانسان ، التي اكتشفها ، مدرسة « تيار الوعي » ، عند جويس وبروست اللذين تصبح عندهما جهمة نفسية الانسان الممزقة ، والمونولوجات الداخلية المستمرة التي تبدو غير منظمة ظاهريا ، « أوليس » ، ومنظمة في « البحث عن الزمن الضائع » ، هي عرض الوعي المستلب للانسان بوصفه الواقع الوحيد للعالم . اما عند تولستوي فالمونولوج الداخلي يستخدم في تعميق تصوير الواقع . وقد لجأ تولستوي ، وهو يعمل على تحسين طرق التحليل النفسي ، الى الطريقة التي يتم بمقتضاها حلّ انطباعات شخص ما الى انطباعات تثيرها الاولى لدى البطل ، وذلك في الصورة التي يقدمها عن الشخصيات . وقد اوضح تولستوي ذلك بقوله : « يجب وصف الكيفية التي ينعكس بها هذا الشيء او ذاك على الشخصيات » (١) . فالبطل الرئيسي ، او الشخصية المركزية في مؤلفاته ، معروض من خلال التفسيرات المتعددة التي تقدمها بخصوصه الشخصيات الاخرى في القصص . ثم يستخدم تولستوي ، من أجل نمذجة الشخصية ، طريقة تتلخص في

(١) ليون تولستوي : « في الفن والادب » ، موسكو ١٩٥٨ ، جـ١ ، ص ٣١٩ (طبعة روسية) .

تجميع شتى الانطباعات التي أثارتها الشخصية المنمذجة لدى مختلف الابطال. وهكذا تكون الذاتية الخارجية لتحديد الشخصية ، وقد مرت عبر انطباع الشخصيات الاخرى عن هذه الشخصية ، قد ابرزت تقويما موضوعيا للبطل ، لان البطل المنمذج يكون قد وصف بوجهات نظر متعددة ، وبالتالي وصف بصورة كاملة . لقد كان تولستوي ينمذج شخصياته باستمرار مشددا على ما لهم من ملامح وصفات ، نفسية واجتماعية من مميزات العلاقات الاجتماعية القائمة . ان المعرض المترامي الاطراف من الشخصيات الذي أبدعه والذي يزخر : بالفلاحين الفقراء والميسورين ، بالعمال الزراعيين وكبار المزارعين الاغنياء ، بالمتسولين والمتشردين والمجّان ، وملاّك المدينة والريف ، بالجنود والضباط ، بالخدم ، بمرافعي المحاكم وكبار الموظفين ، بالاحرار والمحافظين ، بالمحكومين بالاشغال والمحامين ، بسيدات المجتمع والبغايا ، بالشغيلة والتجار ، بالارستقراطيين ورجال الدولة ، هذا المعرض يمثل العنصر الحي في الحياة الروسية ، في أوج فورانها ، ابان تصدع العادات والآراء والعلاقات القائمة، في الحركة العنيدة التي تدفعها نحو الثورة ، والتي يعممها تولستوي وينمذجها بشكل رائع . وقد أتاح النفاذ النفسي المقترن بفهم صحيح لحوافز السلوك الانساني : والرابطة العضوية التي تصل العالم الداخلي للابطال بالبيئة الاجتماعية ، اتاحا للكاتب ان يدرس ويصور التدرجات التي تهز نفوسهم كتوضيع ، أي كانعكاس دقيق وصحيح للتدرجات الواقعية الجارية في الحياة نفسها . لم يكن تولستوي يجمع في مؤلفاته الوقائع التي تدل على الجور ، وعلى وضع الشغيلة المؤلم ، كما كان يفعل الطبعيون . لقد كان الوضع البائس لادنى الاوساط هو الجوهر الطبيعي ، او النص الضمني التاريخي لمؤلفاته . فهو في تصويره للصراع المستمر بين العدالة والجور ، والذي يؤلف مضمون الحياة ، كان يتابع النزاع بين هذين المبدأين في المجتمع وفي نفس الانسان . وكان يعتبر مفيدا وصحيحا كل ما هو مفيد للشعب ، وما يمكن ان يدخل ضمن اطار المفاهيم الشعبية ، ويعتبر ظالما وخاطئا كل ما هو معاكس للحاجات والتصورات الوجودية للشغيل . من أجل هذا كان انتقاده للمجتمع القائم على الملكية يظهر بشكل اخلاقي . فقد كان يضع في مقابل أخلاق وآداب الفئات المتملكة اخلاق وآداب الطبقات التي لا تملك ، وبذلك يحمل عين الشغيل الباردة الساذجة على تقويم نظام العلاقات الاجتماعية برمته وتقويم حياة الناس الاجتماعية والخاصة في العالم المبني على الملكية . وقد اكتشف تولستوي أن كافة المبادىء التي كانت تقوم عليها حضارة الملكية باطلة ، مصطنعة ، شاذة ، لا انسانية . وبعد ان عرّى جوهرها الحقيقي ومزق عن وجهه الاقنعة راح ينقد بلا رحمة أنانية الانسان واهتمامه الفائق الحد بمصلحته الخاصة ويدين انعزال البشر .

ليست التناقضات المادية ، وصراع المارقين في المجتمع البرجوازي من أجل

الحصول على نصيبهم من الاسلاب ، والاثر السيء المدمر للغرائــز والوراثة عــلى الانسان هي التي تؤلف أساس النزاع في مؤلفات تولستوي ، كمـا كانت الحـال في مؤلفات الكتاب الغربيين . النزاع التولستوي النموذجي هو من نوع اخلاقي ، ومـا المادة الهائلة المكونة من الملاحظات والوقائع والمعلومات المستمدة مــن الحيـاة والتي تشبع في العادة نتاج تولستوي وتمنحه صدقا لا يوصف ، هذه المادة لــم تقدم الا لابراز الاسس الاخلاقية للنزاع بصورة أفضل والقاء الحجب عنها بشكل مباشر . ولا يعني ذلك أن هذه المادة هي ذات قيمة ثانوية في القصص : فالتحليل الواقعي يمكـن تولستوي من بلورة بطلان بنى المجتمع ، وعداء المجتمع ، كما هــو ، بما يشتمل عليه من أخلاق رسمية مرائية مخجلة ، ومن ظلم يسمح به القانون ، وجهاز قمــع هائل ، وسجون ومحاكم وجيش وشرطة ، ودولة تباركها الكنيسة ، وانقسام الــى فقــراء واغنياء ، وظالمين ومظلومين ، عــداء هــذا المجتمع للانسان وللعلاقــات الانسانية الطبيعية السوية . ان المجتمع ، كما هو قائم ، يشوه الانسان ، ويحطـه ، ويجعلـه عبدا للانانية ، ويزرع فيه بغض القريب لا حبه . النزاع الاخلاقي يؤلف الاساس في « سيطرة الغياهب » و « آنـا كارينينا » و « البعث » و « سونـات لكروتزر » و « الاب سيرج » ، بصرف النظر عن الآثار الاقل شأنا . وقد توصل تولستوي ، من دراسته وتصويره لتناقضات الاخلاق الخاصة والعامة في المجتمع الاستغلالي ، الـى استنتاج أن هذا المجتمع قد انتهى زمانه ، ومرد ذلك لا الــى كون قواعده ومبادئه مناقضة للحركات الصحية والطبيعية للقلب الانساني وحسب ، بــل وكذلـك لان اسسها الاجتماعية ، والاشكال التـي اتخذتها العلاقات بين البشر ، عـلى اثر التقدم التاريخي قد تصرم زمانها هي الاخرى . وقد أصبح تصوير الطابـع المتناهي الجائـر المصطنع للعلاقات الاجتماعية القائمة هو السمة الجوهريـة في مؤلفات الكاتب التـي صدرت بعد ذلك ، فدل ذلك على الحس التاريخي الرفيع في نتاجه . في تلك الايـام كانت أجراس الكنائس الروسية الصغيرة ، حيث كان يقام القداس مـن أجل الاسرة الامبراطورية ، لا تـزال تـرن ، وكانت اسس الامبراطوريـة ، المحميــة بالسوط والحراب ، تبدو ثابتة الاركان ، ويبدو فيلق الدرك بالغ القـوة ، ويعتقد البرجوازي الصغير أن حياته لا نجاة لها من المراقبة التي تقوم بها عين دائمة اليقظة ، والشركات المساهمة تبرز تترى كنباتات الفطر . والاساتذة والمحامون يتبارون في التغني بحقوق ومزايا النظام البرلماني الدستوري . وكانــت منشورات « كاتــوف » تتصاعد منهـا رائحة البخور والسم . وكان « سوفورين » يرسي قواعــد الصحافـة الروسيـة الصفراء ، ومقاطعات بحالها كانت تموت من الجوع ، وكانوا يدربون الفلاحين عــلى حمل السلاح لارسالهم الى الموت في ميادين القتال بمنشوريا ثـم بغاليسيا . وكـان أصحاب الامتيازات ، الذين استقروا في ارض « الدونيتز » الغنية ، والذيــن كانــوا

يجنون الثروات الطائلة من نفط « باكو » ، لا يزالون يعيشون دون قلـق ، كما كانت لا تزال قوية سيطرة المولين الاجانب الذين كانـوا يحاولـون مساعدة الامبراطورية الفارغة الخزائن . وكانت أرباح اصحاب المعامل في تصاعد ، بينمـا كانت الجماهير ، من مختلف القوميات ، عاجزة عن التمتع حتى بأبسط الحقـوق الانسانيـة الاولية ، وكان الفلاحون والعمال في أشد حالات البؤس . ولكن صرح الامبراطور كان قد بـدأ يتزعزع بفضل النضال البطولي الذي كان يخوضه اعضاء الـ « نارودنيا فوليـــا » . وكان العالم يتابع الحريق الذي اشعلته الثـورة الكبـرى في الشرق ، وهـو يحبس الانفاس . وكعلامة للهزات المقبلة ، كانت الاضرابات العمالية الضخمـــة تنتشـر في البلاد ، وينفجر غضب الشعب علانية ، وكان الريف في فوران ، وأمـلاك الاقطاعيين على وشك الاشتعال . وكان لينين يؤلف ، داخل الحركة العمالية ، حزبـا مـن نمط جديد ، سيغير به البلاشفة وجه روسيا ، ويبينوا للبشرية طريق المستقبل . لقـــد كان نظام العلاقات الاجتماعية قد انتهى فعلا في روسيا ، وباتت ازالته عـــن طريــق الثورة شيئا لا مناص منه .

كان تولستوي قد عمد الى شن حملة من الانتقاد لا هوادة فيها ضد الرأسمالية، وضد الاسس الشاذة الظالمة للعلاقات الانسانية . لقـد بين ، وهـو يدرس مختلف المؤسسات الاجتماعية ، بما فيها الاسرة والكنيسة والمحاكم والدولة البوليسية ، انه من الضروري ، والمحتم ، تحطيم هذه المؤسسات بصفة نهائية ، لانهـــا تهدف الـى استعباد واضطهاد الانسان . وكان يطالب بتصفية الملكية الاقطاعية ، ويحلم بأن ينشأ مجتمع من صغار الفلاحين الاحرار المتساوين في الحقوق ، ليحل محل الدولة القائمة على الطبقات . لقد كان اعتراف تولستـوي بضرورة تحطيـم العلاقات الاجتماعيــة القائمة على الملكية ، الذي هو نتيجة موضوعية لانتقاده الرأسمالية ، مطابقا للاستنتاج الذي توصل اليه الفكر الاجتماعي ، وكان تولستوي يطـرح ، في مؤلفاته ، بالفعـل نفس المسائل التـي كانت الاشتراكية تسعى الـى حلهـا ، فيمـا يتعلـق بالتنميــة الاجتماعية . لقد كانت المادة الوجودية الضخمة ، التـــي تنطوي عليهـــا المؤلفات التولستوية ، وحصيلة المشاهدات ، التي كانت مكثفة فيها ، عن الواقع تكافحان من أجل ضرورة ابدال العلاقات الاجتماعية اللاانسانية بعلاقات اخرى تقوم على المبادىء الانسانية . وكان نتاج تولستوي يعكس التدرج العضوي لصعود الثـــورة ، وكـــان الكاتب ، الذي شعر بحتمية التغيرات التاريخية القريبة ، يخضع الحضارة القائمــة على الملكية ، لانتقاد عميق . واتساع هذا النقد كان يحدد اتجاه تولستوي الى تناول السمات المهيمنة في الحياة وتثبيتها في الكتابة . هذا الاتجاه كان يظهر في غزارة المواد في مؤلفاته ، وخاصة في نسيج قصصه نفسه . فالدوائـــر البالغة الاتساع للنثـر التولستوي ، والبناء المركب لعباراته المشتملة على وفرة من الجمل الفرعية ، وعدد

كبير من النعوت والتعريفات ، كل هذا شاهد على ذلك الميل نحو اخذ الواقع تركيبيا، ووصف أبطاله من نواحي شتى ، ودراسة العلاقات التاريخية دراسة مستفيضة .
على ان هذا التصور للحياة والتاريخ لم يكن يلم ، مع ذلك ، بجميع الاتجاهات المهيمنة الحقيقية للتطور الاجتماعي . فلم يكن من الممكن اعطاء لوحة تأليفية للحياة الاجتماعية الا بواسطة الوعي الثوري ، الذي يستوعب ويدرس الواقع ، بكل الغنى الذي تنطوي عليه أشكاله وفوارقه وطرائق النضال لكافة الطبقات الاجتماعية ، كاشفا عن اتجاه التطور الاجتماعي العام . فيما يتعلق بتولستوي ، فعنده ، كما ألمح الى ذلك لينين : « اقترن مفهوم الرأسمالية وما تحمله الى الجماهير من مصائب بموقف لا مبال كامل من النضال التحرري الذي تخوضه البروليتاريا الدولية على المستوى العالمي . » (١)

لقد كانت قضايا الديمقراطية الفلاحية البدائية تكسب تصوره للعالم ومؤلفاته مغالاة انتقادية واتهامية للبنى الاجتماعية الظالمة ، ولكنها تكسبها كذلك سمات من السلبية ، وتكسب أبطاله ، المأخوذين من صفوف الشعب ، خضوعا ، رسخته في نفوس الجماهير الشعبية قرون من الاستغلال والاستعباد . ان المثل الاعلى الأنسي لتولستوي ، بله تمجيده الواسع والمبالغ فيه للمحبة ، كأساس طبيعي للعلاقات الانسانية يتبدى في نتاجه بشكل تأملي من نوع التمجيد للاعنف ، وهو طور من العمل متدن وسلبي الى حد بعيد . كانت الافكار السبقية للديمقراطية الفلاحية تضفي على تصوره للعالم صبغة محافظة تدفعه الى تقويم العقل والتقدم و « الوهم العلمي » تقويما « ترتوليانيا » (نسبة الى ترتوليان وهو احد الفلاسفة المدافعين عن النصرانية في القرن الثاني الميلادي — المترجم الى العربية) ، وتقويم الغريزة الجنسية تقويما زهديا . ورغم ارتباطاته العضوية الحميمة بالشعب فقد كان تصوره للعالم واقعا تحت تأثير سيرورة الاستلاب ، يتخلله وهم هو من مميزات الوعي المستلب : ذلك ان تولستوي كان يعتبر العمل الفردي للانسان ، المعزول عن النشاط الانساني الجماعي، او التحسن الذاتي الداخلي للشخصية ، كوسيلة حقيقية لحل التناقضات الاجتماعية وتغيير العلاقات الشاذة بين البشر . هذا الوهم ، الذي كان يضفي على أفكار تولستوي الاجتماعية صبغة طوباوية ، هو أحد اكثر اوهام الوعي الديمقراطي نموذجية في القرن العشرين . ولتجدنه في رواية « جان كريستوف » « لرومان رولان » ، وفي مسرحيات « برنارد شو » وفي نتاج كافة الواقعيين النقديين الكبار في عصرنا على وجه التقريب .

على ان ما اتسمت به واقعيته من تجديد قد تغلب على المسحة المحافظة المذهبة . فلقد فتح نتاج تولستوي مرحلة جديدة لتطور الواقعية النقدية . واذا كان الفن الواقعي قبله قد عكف على دراسة وتصوير العلاقات بين الشخصية والمجتمع ،

(١) ف. لينين — المؤلفات ، باريس — موسكو ، ج١٦ ص ٣٤٢ .

والبنى الاجتماعية ، ومصير الشخصية المتنازعة مع المجتمع ، فــان مصير المجتمع نفسه هو الذي أصبح ، بالنسبة الى واقعية تولستوي وواقعيــة القـرن العشرين ، غرضا للدراسة والتصوير . والقضية الشائكة ، التي أثارها تولستوي ، وهي : كيف يتسنى للانسان أن يعيش في مجتمع يسيطر عليــه الحين والظلم والقسوة والقسر ، وتستعبد فيه جماهير لا حصر لها وتحرم حقوقها الاولية ، هذه القضية أصبحت في القرن العشرين هي المشكلة الاخلاقية الاساسية للفن الواقعي . وقد بدأت فكرة كون تبديل العلاقات الاجتماعية أمرا لا مفز منه ، وهي الفكرة السائدة في نتاج تولستوي ، بدأت تدخل أيضا في الواقعية النقدية الغربيــة . فبعـد ان ناضلت الواقعيــة نضالا عنيدا ، في أواخر القرن التاسع عشر ، ضد الطبعية والتيارات المنحطة ، بدأت تصلب عودا ، في مطلع هذا القرن ، مدخلة ضمن نطاقها تصوير الوقائع والتناقضاتالواقعية الجديدة ، التي لم يعرفها القرن الماضي .

فليس ما حمله القرن الجديد هو الشعور بالازدهار ، والهدوء ورسوخ المبادىء الحيوية ، بل انه حمل شعورا بالارتياب ووهن الاسس التــي قــام عليهــا المجتمــع الرأسمالي . وقد حددت المضمون التاريخي للقرن العشرين اكبر ثورة عرفها التاريخ، ثورة تسجل استعاضة مركبة صعبة جليلة لنظم مختلفــة مــن العلاقات الاجتماعية، تسجل الانتقال من الراسمالية الى الاشتراكية . هــذا التدرج يبين جميع سمــات وخصائص المرحلة التاريخية الجديدة .

وقد كشفت الحرب العالمية الاولى التناقضات الصارخــة للراسمالية في طورها الامبريالي . فثورة اكتوبر الاشتراكية العظمى قــد استهلت عهــدا جديدا في تاريــخ الانسانية ، واستعجلت الى حد كبير الازمة العامة للرأسمالية ، التي كانت قد دخلت دور الانحطاط . فالتطور الهادىء نسبيــا والمتعادل الذي كــان قــد عرفــه المجتمع البرجوازي في الماضي أصبح متسارعا في القرن العشرين بشكل فاجع . فقــد شعرت جميع أشكال الايديولوجية وجميع اشكال الوعي ، بصورة حادة ، بالصفــة الفاجعة للتطور التاريخي . وازاء التناقضات الطبقيــــة المتصاعدة ، لجــأت الايديولوجية البرجوازية ، بالمعنى الكامل للكلمة ، الى تعبئة روحية واسعة النطاق. فاستخرجت، من الارشيفات الفلسفية ، نظرية « غوبينو » العنصريــة ، التــي كانت تنادي بتفوق العرق الابيض ، على كافة العروق الاخرى ، تفوقا ارستقراطيا وتمنحــه الحق فــي استخدام العنف . وقد اعترف فعليا بفلسفــــة نيتشه اللاانسية ، وجعلت أفكاره العدوانية اساسا لتبرير الحرب واستعباد الجماهير ، وتلــك سمات مميــزة للنظام الرأسمالي. واذا كان اوزوالد شبنغلر قد تنبأ بأفول نجم أوروبا، أوروبا الديمقراطية البرجوازية ، « المانشسترية » ، حسب تعبيره، ودعا الفئات الحاكمة الى « الحزم »، ففتح بذلك الطريق امام ديكتاتورية الرجعية الامبريالية ، فــان خليفتــه المباشر ،

جورج سوريل ، يرى ، في كتابه : « تأملات حول العنف » ، أن القرن العشرين وما بعده انما هما ميدان تدور فيه حروب وتنزل كوارث ، مؤكدا ان فكرة الحرب لا يمكن فصلها عن الضمير الانساني . وهزىء بعجز الديمقراطية البرجوازية عن كبح جماح الجماهير ، فعارض جميع قواعد الحق الاخرى بالعنف ، الذي هو الوسيلة الوحيدة التي من شأنها ان تعين البرجوازية على الاحتفاظ بسيطرتها الطبقية . واقترح ابقاء الجماهير الشعبية في مستوى منخفض من التطور العقلي، وباشعال غرائزهم المنحطة، والاحتفاظ بالشعب ضمن دائرة الخضوع عن طريق ديماغوجية فظة معلنة . وقد خلق الادب البرجوازي صورة بطل قوي ، وبدائي الى أقصى حد ، وصورة القائد السيد الذي يحقق هدفه باراقة الدماء ، ويدوس « الشعوب الملونة » . وتغنت بالشخصية « القوية » الرواية الاستعمارية العسكرية الاجتماعية « فارير وكبلنغ » لأنونزيو وفرشوفن .

وقد كان الطابع الفاجع للتدرج التاريخي واضحا كذلك أمام الواقعيين النقديين . وآية ذلك ان نتاج كاتب كبير كهربرت ويلسن مثلا ، متشبع باحساس مؤداه أن هناك كوارث ، لا حدود لها ، تمزق الحضارة المعاصرة . فالانسانية تصطدم بمخلوقات من خارج الارض، لها شكل العناكب ، تنجح تقريبا في استعباد البشر وتدمير المدنية الارضية ، والعلاقات الدامية بين الفئات المنحطة في المستقبل ، وهي « الايلوويه » (Eloés) و « المورلوك » (Morlogues) ، والاكتشافات العلمية التي أصبحت مصدرا للويلات ، والمعارك الطاحنة بين الذين يملكون والذين لا يملكون، بين الشعب والحكام ، في الشوارع المتحركة بمدن المستقبل ، والمعركة الجوية المدمرة ، التي تشنها الدول الكبرى على بعضها والتي تهدد وجود المدنية نفسه ، وما في روايات « ويلس » من عجيب قاتم ، كل ذلك ظهر بينما كانت تناقضات المجتمع البرجوازي تتفاقم اكثر فأكثر . وحتى العنصر المرح في مؤلفات « جاك لوندون » اكتنفته لوحات مأسوية تشتمل على معركة ، لا رحمة فيها ، بين البروليتاريين والاوليغرشية المالية في رواية : « الكعب الحديدي » ، او لوحات انحلال النظام البرجوازي تحت ضربات الاضراب العام في « حلم ديبس » . لقد كان الشعور بالطابع الكارثي للحياة يدخل ان في مجال الآثار الخيالية ، حيث تتخذ النزاعات في العادة شكل المبالغات ، او في دائرة القصص للنتاج النثري الذي يدرس ويصور الواقع بكل مظهره الحسي . وحتى الحياة اليومية للانسان ، التي تجري فيها الولادات والزيجات وحوادث الموت دون تاريخ ، وتتعاقب عليها الاعمال والايام ، داخلة في لعبة القوى التاريخية التي تحدث تغيرات عميقة وحيدة الاتجاه في نفس الاسس لهذه الحياة الرتيبة . واصبحت الاخبار العائلية ، الملأى بالدرامية ، لوحات واسعة تصف تفسخ الحضارة البرجوازية . من هذا القبيل مسألية « آل بودنبروك » لتوماس مان ،

وكذلك « ساغادي فورسيت » لغالسوورثي ، وهما مؤلفان باذخان من مؤلفات الواقعية النقدية في القرن العشرين . ولكن ، كما في أعمال ويلس الخيالية ، ترتبط فيهما الثقافة البرجوازية والكائن البرجوازي التاريخي بالثقافة والكائن العامين ، وبناء على هذا يعد انحطاط البرجوازية فيهما ، بوصفها طبقة ، انحطاطا عاما للحضارة .

لقد اجبرت الظواهر الجديدة للحياة الاجتماعية ، تناقضاتها التي تتوضح وتزداد حدة يوما بعد يوم ، ولا منطقيتها ، وعدم صلاحية قواعد ومبادىء الاخلاق الرسمية للتطبيق الحقيقي ، وعدم صلاحية مؤسسات الديمقراطية البرجوازية لتجربة الحياة ، اجبرت الفنانين الواقعيين على البحث عن وسائل جديدة لتعميم واقع جد متحرك . ان واقعيي القرن العشرين النقديين يلجأون الى استخدام المضحك والمبالغة في التعبير ، على نطاق واسع ، محاولين ان يبرزوا ، بواسطة المفارقة في الاسلوب المجازي ، طابع التناقض في الحياة نفسها . فعلى المضحك والتطور المفارق للشخصيات والموضوعات يقوم فن المسرحة عند برنارد شو الذي ينتقد الاخلاق المتزمتة بعنف ، ويكشف رياء الدولة البرجوازية ، والتناقضات التي تقسم الطبقات الاجتماعية ، وينتزع قناع الوقار . والمضحك سلاح قوي للنقد الاجتماعي عند هنريش مان الذي أبدع معرضا واسعا من صور الجهلة والبرجوازيين الصغار الالمان الساخطين ، الذين توجهم بوجه « التابع الامين » ديدريش هيسلنغ الذي وضع سماته النموذجية وعممها ، مبرزا ومكثفا ، بصورة واقعية ، الصفات والخصائص الموضوعية للنفسية الاجتماعية التي يتميز بها « البورغر » (غوتفريد اوغست بورغر شاعر غنائي الماني من القرن الثامن عشر ــ المترجم الى العربية) الالماني في عهد الامبريالية ، في رواية « الرأس » ، حيث كان « مان » ينتقد ويكشف، دون هوادة ، العصابة العسكرية ، والقومية ، وعدوانية البرجوازية الالمانية ، كان يبتعد عن الاستلاحة الخارجية ، ثم يكثف سمات أبطاله وينمذجهم ويلجأ الى المضحك . ان السخرية والمضحك والمفارقة تعبر كذلك عن الروح الشعرية عند أناتول فرانس ، الذي يتوج نتاجه تطور الواقعية النقدية الغربية في القرن التاسع عشر ، ويلخص أفكارها ومثلها الاجتماعية .

لقد اعتمد فرانس على فكرة كون التقدم نتيجة « لسير الاشياء الطبيعي » ، وهي فكرة مأخوذة عن رينان ، فدرس في مؤلفاته التغيرات التي أحدثها مجرى الاشياء هذا في مجتمع زمانه . لم تكن فكرة التطور الخاص بالواقعية النقدية ، في المرحلة السابقة ، غريبة على فرانس ، بل انها ظهرت ، في اعماله وقد اضيفت اليها دائرة من الافكار المميزة لفلسفة مطلع القرن العشرين ، التي كان الكاتب واقعا تحت تأثيرها الى حد بعيد . وقد ظهرت التصورات الوهمية عن طبيعة التطور الاجتماعي

عنده أيضا متأثرة بسيرورة الاستلاب .

ولكن فرانس ، خلافا لسابقيه ممن صوروا مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والخاصة لزمانهم بجميع تفاصيلها اليومية ، كان يفضل التفكير على التصوير ، اي الدراسة التحليلية للاخلاق على السرد ، ويلائم بين نتاج الواقع وتأويله الفلسفي ، بين الشيء الرائع وأسلوب الفيلسوف المحلل ، بين حكمة المكفر الشكوكية وبساطة القصاص الاصيل وسذاجته الماكرة . لقد أعطت ثمار هذا المزيج من العناصر المتنافرة نثرا فكريا ساخرا وبسيطا يصلح للدراسة الفلسفية والرواية الانتقادية أو القصة التهذيبية على حد سواء . لقد كانت تعقلية نثره تتميز بما تشتمل عليه من ثقافة بالغة الاتساع ، والاهتمام الذي كان الكاتب يوجهه نحو القضايا الثقافية لم يكن قائما على الصدفة . فقد لاحظ فرانس الافلاس العام للثقافة في مجتمع عصره ، وعدم اكتراث البرجوازي للثقافة ، التي هي في جوهرها معادية لمصالحه الضيقة ، فراح يدافع عن القيم الثقافية ، بوصفها ارثا عاما ، تجاه بدائية البرجوازي ، الذي لا بد وان يصبح ، وبشكل سريع ، « حيوانا بقائمتين » (موباسان) ، ويصبح مستهلكا ومتملكا لهذه القيم . وكان الدفاع عن القيم الثقافية يقترن ، عند فرانس ، بدفاع عن الأنسية . الا أن فكرة الانسية ، التي كان بوشكين هو الذي ادخلها على الفن والتي كان يربطها بفكرة الحرية والنضال التحرري ، ظهرت عند فرانس ، وعند عدد من كتاب القرن العشرين الواقعيين الكبار ، حتى المرتبطين منهم بتيارات العصر الديمقراطية ، ظهر كفكرة مستقلة ، غير خاضعة ــ اذا جاز القول ــ بالنضال من أجل التحرير . ولزام علينا ان ننصف فرانس : فخلال رحلته الفكرية عرف كيف يتغلب على الوهم الذي يتصل بالطبيعة التأملية للأنسية ، ولكنه ، في المؤلفات المرتبطة بدائرة الافكار المعبر عنها ، بأكثر ما يمكن من الوضوح ، في « حديقة ابيقور » ، اعتبر الأنسية كملجأ للفكر والثقافة ، لا كراية للنضال والعمل . وقد جرت فلسفة بداية القرن العشرين ، بصفة عامة ، على عادة الفصل بين العمل والتأمل ، بين الفكرة والفعل . لقد كان « الفكر الخالص » يستخف بالواقع المبتذل ، وكان الرجل النشيط ، الذي هو رمز مقدس في الادب البرجوازي ، يزدري الفكر . وكان « أندريه جيد » ، ذلك الذواقة الرقيق ، يصر على المعارضة بين « التأمل الخالص » و « الفعل المجاني » ، جاهدا في عدم الخلط بين الفكر وبين حل المهام العملية في الحياة ، حاصرا الفكر ضمن اطار النظر والتجريد ، مبررا ، بنظرية « الفعل المجاني » ، اباحية الشخصية .

ولكن أناتول فرانس هدم التناقض المصطنع بين الفكر والعمل . « فسيلفستر بونار » ، ذلك الأنسي العجوز المحترم ، يرتكب « جريمة » ضد قواعد الاخلاق الرسمية لينقذ انسانا ، والمتلتنين ، العالم ، الأنسي « برجريه » يثور أولا على

جمود الحياة البرجوازية ـ الصغيرة لينخرط بالتالـــي في النضال الاجتماعي الـذي يهدف الى التغلب على المؤامرة الاكليركية القومية العسكريـة التـي تحوكها الرجعية بغية احتلال المراكز الرئيسية في الجمهورية الثالثة . فقد بذل فرانس الجهد ليجمع بين فكرة الانسية وبين عمل غرضه المجال الأجتماعي ، والنضال مـــن أجـل تحرير الانسان من العنعنات الدينية والقومية وغيرها . وفيما كـــان الكاتب يدرس مجتمع عصره ألقى الاضواء على تناقضاته الحقيقية : فبين ان الكنيسة والجيش والدولة لم تكن أسلحة للدفاع عن المصالح القومية والشعبية ، بـل للدفاع عـن مصالح الفئات الحاكمة التي تضارب في البورصة ، وتخــوض الحـروب الاستعماريـة الشرسة ، وتصون امتيازاتها بواسطة الديمقراطية البرجوازية . ولطالمـا قادت مشاهد الظلـم والجهل والقسوة ، التي تسيطر على المجتمع ، الكاتب الى التشاؤم وجعلته يشك في امكان تغيير الطبيعة الانسانية وتقويمها ، واصلاح المجتمع . غير ان هذه التناقضات في وعي الكاتب لم تستطع ان تحجب عن نظره حركة التاريخ ، وأن تمنعه مـن البحث عن القوة الاجتماعية الحقيقية ، والفكرة الموجهة ، اللتين تتيحان تحرير الانسان مـن كافة الافكار المسبقة ، ومن جميع اشكال الاستعباد . ولقد أتاح لفرانس بعد نظـره التاريخي ، الذي لا حد له ، أن يرى في الاشتراكية وفي الحركـــة العمالية الاساس المنشود لعمل يتوخى سعادة الانسان ويقود الانسانية الى التحرر . ولكــن فرانس ، الذي انتمى الى الحركة الاشتراكية في مطلع القرن ، اصيب طبعا بصدمة مـــن جراء الهنات التي كانت تلازم هذه الحركة في ذلك العهد . فهو لم يكن نظريا ثوريا ، ولهذا كان فهمه للاشتراكية على اساس الاشكال التي اتخذتها في معظم البلـدان الراسمالية الكبيرة . وقد جعل الطابع الانتهازي ، الاجتماعي ـ الديمقراطي للحركة الاشتراكية في الغرب ، فرانس يشك في امكان تغيير المجتمع .

وبرزت هذه الشكوك في واقع أن فرانس حاول احلال فكرة الدورات التاريخية محل فكرة التطور . فقد وصل الكاتب ، الذي كان قـد فكـر كثيرا في قضايا التاريخ والثقافة ، الى استنتاج ، عبر عنه في مؤلفاتـــه الرئيسية ، « كجزيـرة البنغوان » و « تمرد الملائكة » و « الآلهة عطشى » ، ومفاده ان أحـــداث الماضي تتكـرر ، وأن البشر ، في تطورهم ، لا يفعلون أكثر من اجتياز نفس الدورة الواحدة التــي تتكــرر وتتكرر الى ما لا نهاية . وقد انتهى فرانس الى هذه الفكرة من خلال دراسته لنتائج الثورات التي قامت في مختلف العهود ، وأخصها نتائج الثورة الفرنسية . فما مـن توهج ، من التوهجات الثورية في الماضي ، غير تغييرا جذريا ظروف الوجود الانساني. فالسلطة ما زالت ، كشأنها فيما مضى من الايام ، في أيدي الفئات المستغلة ، وقـد غلب الشعب على أمره رغم كل ما أبداه من بطولة ومن تفان في هـذه المعركة من أجل الحرية . واذا كان فيكتور هوغو قد نوه في روايته « كاترفان تريز » (عـــام ثلاثـة

وتسعين) ، بالوجه البطولي والمؤثر للثورة البرجوازية الفرنسية ، واهمل في الواقع وجهها المبتذل والترميدوري (نسبة الى ترميدور ، وهو الشهر الحادي عشر من الثورة ــ المترجم الى العربية) فان فرانس ابتعد ، في « الآلهة عطشى » ، عن أي بلاغة او اثارة ، وراح ، على العكس من ذلك ، يحلل ، بالوسائل الفنية ، الاسباب الموضوعية التي ادت الى تغيير الاتجاه في شهر ترميدور ، وعادت على اليعاقبة بالخسران . ان فرانس لا يندهش على الاطلاق امام الثورة البرجوازية ، لانه يرى ان استبداد السادة الاقطاعيين قد استبدل به استبداد كيس الذهب . هذه الفكرة تسيطر على الحلم الرمزي للشيطان في « تمرد الملائكة » ، حيث يبين الكاتب ان زوال شكل من اشكال الاستبداد يؤدي ، بصورة آلية تقريبا ، الى تقوية شكل آخر من هذه الاشكال .

ان فكرة الطابع الدوري للتاريخ لم تظهر ، عند فرانس ، لانه أصيب بخيبة أمل من نتائج الثورات البرجوازية ، ولا تحت تأثير الايديولوجية البرجوازية ، وحسب ، بل انها كانت كذلك نتيجة لتأثير سيرورة الاستلاب في وعي الكاتب . ومع هذا كانت التصورات الوهمية عن آفاق التقدم التاريخي تتعايش عنده مع الانتقاد الصارم للديمقراطية البرجوازية ، بنت الثورة البرجوازية . ان الرابطة المباشرة مع عنصر الضمير الشعبي ، مع الحياة الشعبية ، لا المعرفة الحسية فقط للظروف القاسية لحياة الشعب ، بل وكذلك معرفة امكانيات الابداع الكامنة في نفوس الجماهير الشعبية ، والقدرة على أن يرى في حركة ونضال الجماهير مبدأ خلاقا ، بناء ، قادرا على تغيير العالم ، أي بتعبير آخر الفهم الحقيقي لدور الجماهير التاريخي ، الذي مكّن غوركي من تغيير المنهج تغييرا كيفيا ، ان هذا الفهم وحده كان في استطاعته ان يحرر فرانس ، وطائفة غيره من كتاب القرن العشرين النقديين ، من التصورات الوهمية التي كانت لديهم عن آفاق التطور الاجتماعي . ان حياة الشعب لا تشكل ، عند فرانس موضوع تصوير مباشر ، فيما خلا بعض الشواذ : فمصالح الجماهير الشعبية ومطالبهم لا تنعكس في مؤلفاته الا بصورة غير مباشرة . الا ان في أساس موقفه الانتقادي من حضارة عصره البرجوازية رابطة بينه وبين الشعب ، ورغبة صادقة وانسية بالانطلاق ، في تقويمه للحياة ، من مصالح الشعب ، أتاحتا له أن يرى طابع السلطة البرجوازية المعادي للشعب ، واوصلتاه الى استنتاج أن سقوط المجتمع الرأسمالي أمر محتوم . فقد كتب فرانس ، في آخر حياته ، يقول ، بعد أن قوّم تجربة الحرب العالمية الاولى ، وثورة اكتوبر الاشتراكية : « لا نجازفن بالمستقبل ، فهو لنا . ان دولة الاثرياء ستذول . ففي جبروتها تتراءى ، منذ الآن ، امارات الخراب . هي ستندثر لان كل نظام طبقي مغلق مصيره الموت ، وسيزول نظام الاجارة لانه غير عادل . أنه سيقضي وهو منتفخ صلفا في أوج التسلط ، كما قضى من قبله

الرق والقنانة (١) » هذه الخلاصة كانت هـي النتيجة الموضوعية للتحليـل الانتقادي للمجتمع الرأسمالي ، ان تطور فرانس على الصعيد السياسي ، عقب ثورة اكتوبر ، كان جريئا الى حد بعيد ، لانه بدأ يرى ان الشيوعية هي مستقبل الانسانية . بيـد انه لم يعرف ، كفنان ، كيف يصور حركة الانسانية نحو الشيوعية . فقد كان منهجه في الخلق يفتقر الى الصفات ، التي كان من شأنها أن تساعده على تثبيت الاتجاهات الجديدة للتطور التاريخي ، التي تجلت بقوة في القرن العشرين ، وهي نفس الصفات التي أعوزت المنهج التولستوي من قبل .

كان التطور الموضوعي للقوى المنتجة في المجتمع قد خلق الشروط الحقيقية التي تمكن الانسان من أن يتحول ــ حسب تعبير ماركس ــ « الـــى كائن نوعـــي » ويكف « عن رفض القوة الاجتماعية على شكل قوة سياسية » . لقد خلق التطور الموضوعي للقوى المنتجة الشروط الملائمة كيما تصبح أفكار الاشتراكية واقعا ، ويتحقق ما دعاه ماركس « بالانعتاق الانساني » الحقيقي ، الذي من شأنه ان يلغـي استلاب الانسان بالنسبة الى قوته الاجتماعية ــ المنتجة .

كانت سيرورة تحول المجتمع الرأسمالي الى مجتمع من نموذج جديد ، تشتد . فمن الطبيعي أن تنعكس أهمية هذا التدرج وطابعه الحسي في الفن ، وقـــد أدركت الواقعية النقدية ضرورة تغيير العلاقات الاجتماعية القائمة . اذ كانت قد جمعت كمية لا حصر لها من الوقائع التي تشهد بان اسس المجتمع القائم على الملكية قـــد بليت ، وانها تناقض مصالح وحاجات الانسان الحقيقية . بيد ان الواقعية النقدية لم تستطع أن تصور القوى المحركة القادرة على تحقيق ــ والمحققة بالفعل ــ التحولات الاجتماعية التي بلغت طور النضج ، ولا أن تبرز ، بصورة تامة ، الاسباب التي تقود الرأسمالية الى الافلاس ، ولا أن ترى الوسائل الحقيقية التي تمكن مـــن حـــل النزاعات الطبقية للرأسمالية . وكان لا بد من ان يؤدي تطور الواقعية نفسه الـــى بروز منهج جديد للخلق يمكنها من معرفة وتصوير العوامل الجديدة الفاعلة في المجتمـــع ، والتي كانت تحول كل نظام العلاقات الاجتماعية على أساس اشتراكي . كان تطـــور الواقعيـــة النقدية قد هيأ تغييرا كيفيا في المنهج الواقعي وقاد الـــى نشوء الواقعية الاشتراكية . ان الواقعية النقدية ، التي سبقت الواقعية الاشتراكية لـــم تتحول تحولا آليـــا الى واقعية من طراز جديد . فالتدرج في تكون منهج جديد أشد تعقيدا من هذا، لا يقف عند حد اغناء وتحويل الاشياء الموروثة . صحيح أن الواقعية الاشتراكية قـــد ورثت الواقعية النقدية ، ولكن ليس من الضروري أن يعود المنهـــج الجديد في الخلـــق الـــى تناول جميع ما خلفته الواقعية النقدية . لقد كتب لينين ، في « الملاحظات النقديـــة حول المسألة القومية » ، يقول : « ان كل ثقافة قومية تنطوي على عناصر ، حتى غير

(١) مقدمة اناتول فرانس لكتاب جاك لوندون : « الكعب الحديدي » ، باريس ، ١٩٣٣ ، ص ١٨ .

نامية ، لثقافة ديمقراطية واشتراكية ، اذ توجد ، في كل أمة ، فئة كادحة مستغلَّة ، تولد ظروف حياتها ، بالضرورة ، ايديولوجية ديمقراطية واشتراكية (١) » ولا شك في ان هذه العناصر من الثقافة الديمقراطية الاشتراكية قد هيأت الوعي الاشتراكي للشغيلة . فنحن نجدها في مفهوم العالم عند كثير من كبار الفنانين في القرنين التاسع عشر والعشرين ، أمثال شيلي وهاين وموريس وتولستوي وفرانس، هذا اذا اكتفينا بذكر المشاهير منهم . ولكن لما كانت مجرد اتجاهات او مظاهر لانظار أجتماعية او فلسفية أو سياسية أو أخلاقية أو اقتصادية ، وكانت لا تحدد مفهوم الواقعيين النقديين للعالم في جملته ، فما كان لها ان تؤدي الى صياغة منهج ابداعي جديد .

ان تكوّن الواقعية الاشتراكية مرتبط بالنمو العظيم لوعي الطبقة العاملة الاجتماعي ، وهو يفترض ، بدوره ، أن الفنان قد أدرك ، تمام الادراك ، رسالة البروليتاريا التاريخية . بتعبير آخر : ان الدور الحاسم في تكون المنهج الجديد قد أدته البرهة الطبقية ، أي انتقال الفنان الى مواقع البروليتاريا الثورية ، محققا بذلك الثورة الاجتماعية والثقافية ، أو المطابقة بين مفهوم الفنان للعالم بكل تماميته ومفهوم الطبقة العاملة في ميدان النضال ، وادته مقدرة الفنان على تقويم مجمل ظواهر الحياة بروح مفهوم البروليتاريا الثورية للعالم الاشتراكي ، وأداه وعيه لحقيقة الآفاق الشيوعية للتطور التاريخي . وغني عن البيان أن منهج الخلق لا يَرتدّ الى مفهوم للعالم ، ولكنه يرتكز على هذا المفهوم بعد أن يكون قد استوعب صفاته . لهذا السبب اذا كان الفنان لا يشارك الطبقة العاملة الثورية في مفهومها للعالم ، كما هي الحال في البلدان الرأسمالية ، أو لا يشارك في هذا المفهوم الطبقة العاملة التي أصبحت مسيطرة في المجتمع الاشتراكي ، فلا يمكن أن يكون هناك منهج واقعية اشتراكية .

لقد أضحت روسيا موطن الواقعية الاشتراكية . فهيمنة الاوتوقراطية وحدها خلال مدة طويلة ، قد راكمت فيها طاقة ثورية لم يسمع بمثلها ، والتجربة البطولية للادب الروسي ، الذي خدم الشعب بكل تفان ، قد هيأت فيها الشروط الضرورية لظهور منهج فني جديد ، وعبقرية الشعب وضعت في الطليعة فنانا عظيما كمكسيم غوركي ، الذي يسجل نتاجه بداية مرحلة جديدة نوعيا في تطور تفكير الانسانية الفني، وهي مرحلة مرتبطة بمطلع العهد الاشتراكي في العلاقات الاجتماعية . وبعد انتصار ثورة اكتوبر ، والبناء العملي للاشتراكية الذي تلا ذلك ، اي منذ اللحظة التي رأى فيها العالم بروز واقع اجتماعي جديد ، وشكل جديد لعلاقات الانسان بالمجتمع ، وعلم اخلاق اشتراكي جديد ، ومفهوم جديد لقيمة الفن الاجتماعية ومهامه ، بدأ منهج الواقعية الاشتراكية ، المتلائم مع حاجات المجتمع الجديد التي حددت تاريخيا، ينمو ويتطور . ومثل هذا التطور يجري في الديمقراطيات الشعبية التي قام فيها

(١) ف. لينين ، المؤلفات ، باريس ـ موسكو ، ج٢٠ ، ص ١٦ .

نظام آخر للعلاقات الاجتماعية مختلف جذريا عـــن العلاقات الراسمالية . اما فـي البلدان الراسمالية ، حيث صاحب نمو الحركة العمالية والقوى الديمقراطية تجـدد في تأثير الايديولوجية والثقافة الاشتراكيتين ، فنشهد نشوء منهج الواقعيةالاشتراكية عند فنانين ، مثل اراغون وايلويار ، ونيكسو ، وبراتوليني ، وبابلـو نيرودا ، الذيـن يمتازون بأن مفهومهم للعالم اشتراكي ، والذين انتقلوا ، بصورة طبيعية ، الى مواقع الواقعية الاشتراكية ، لان التطورات الجديدة التي تجري في الحياة لا يمكـن التعبير ولا الكشف عنها ضمن اطار مناهج الخلق القديمة ، بما فيها منهج الواقعية النقدية.

في نتاج غوركي تتجلى السمات الاساسية للواقعية الاشتراكية بوضوح باهر . فالانتقاد الشمولي للراسمالية يندمج عضويا بالتوكيد الحماسي للنظـام الاشتراكـي الذي سيخلف نظاما في حالة الاحتضار .

ان شمولية النقد الموجه الى المجتمع القائم عـــلى الملكية كانت تعتمد ، عنـــد غوركي ، على دراسة تحليلية واسعة ، وتصوير لحيـــاة وعلاقات الفئـات الاساسية لهذا المجتمع . فالحياة الروسية المحاكة من مفارقات متنافرة ، وتناقضات صارخة، والتي كانت تجتازها طولا وعرضا شحنات الثورة الكبرى ، مسجلة بحرية وأمانة في مؤلفاته . العمال الاحرار في الاراضي المترامية لحوض الفولغـــا ، وانقاض البشرُ ، « الأناسي" السابقون » ، الذين سحقتهم المدينة الرأسمالية الكبيرة ، والتجار الذين وضعوا في عنق البلاد الابية نير عمل استرقاقي ، والذين يكادون أن يصوروا نشاطهم الجشع على انه تهدئة ثقافية ، ورجال الفكر الذين كـــان يفزعهم اقتراب الثـورة ، ولكنهم يرتمون فيها ، رغم ذلك ، حبا بالشعب ، والفلاحون المخبولون الذيـن كانت تنتزعهم الحاجة من أراضيهم الضيقة العجفاء ، فيتحولون الـى بروليتاريين بسرعة مذهلة ، واغنياء الريف الذين يدافعون ، بشراسة كـــلاب الحراسة ، عـن قمحهم وخزائنهم ، والبرجوازية الصغيرة في الاقاليم ، الغبية ، المتوحشة ، الغافلة ، التـي تحيا حياة البهائم ، والبوليس السري ، والجنود ، وكافـــة المدافعين عـــن النظام والمبادىء المهتزة ، في روسيا الملاّك والبرجوازيين ، والعمـــال الثوريـون ، الذيـن يخوضون نضالا حتىَ الموت ضد الحكـم الفردي وسلطـة الرأسمال ، والمتسولون ، والرهبان ، والمثقفون الذين يحمون انفسهم مـــن قضايا الكائـن الشائكـة بالجمـل الانشائية ، والناس الذين يبحثون عن الحقيقة والعدل في عالـم اشد ظلما ، والبشر الذين فقدوا كل وجه بشري في المعركة الضارية مـــن أجـل الحياة ، والبرجوازيون الصغار المستكينون ، والابطال الذين يشقون أمام الانسانية طريق المستقبل ، وجمال الحياة الرائع ، وطابعها اللعين ، لا شيء من كل هذا يخفى علـى عين الفنان النفاذة ، التي تنعم النظر في وجهه المرعب والملهم . ان روسيـــا القديمة الفائـرة تحت وميض العاصفة الثورية قد وصفها غوركي برمتها ، من القاعدة الـــى القمـــة في الحقبـة

التاريخية التي كان يتشكل فيها الوعي الشعبي .

وقد بين غوركي بشجاعة وبصدق ، لا يعرف المداهنة ، التشويه والاذلال والامتهان ، التي لا حدود لها ، والتي تلحق الانسان في ظل الراسمالية . وحيث كان حتى تولستوي يتحرج عن تعرية ما يحمله سقوط الانسان من ألم وسفاهة ، مضى غوركي بجراة « حتى الاعماق » (« الحارس » ، و « الفتاة » و « أم آل كامسكي » ، و « ابن العم » الخ . .) . وأبرز غوركي الاوضاع الرهيبة لحياة الانسان في ظل الراسمالية انطلاقا من وقائع يومية وعادية ، يعرضها على انها هي معايير هذه الحياة وصفتها الثابتة . ولم يكن وصف مختلف أشكال القسوة والعنف التي تسود علاقات الناس بعضهم ببعض هدفا بالنسبة الى الفنان ، بل انه كان يستخدمه لتأكيد عداء المجتمع الاستغلالي للانسان . وقد أثبت غوركي ان قساوة الشغيل انما هي نتيجة للطابع الشاذ لظروف حياته ، وان القسوة الرهيبة ، التي تصل الى حد الاجرام وانتهاك القواعد العامة للاخلاق ، ومصلحة أبناء البرجوازية هي التعبير الطبيعي عن الجوهر الطبقي لهؤلاء . فماياكين ، وفاسا جيلازنوفا ، وبيوتر أرتامانوف ، ودوستيكاييف وغيرهم من الجشعين ، المتفاوتين في درجة الجشع ، لا يعرفون لهم قانونا غير الكسب ، والشعور ، الذي يلابس الملاك ، بضرورة الدفاع عن مصلحتهم الخاصة يوقفهم موقفا معاديا للشعب ، الذي أصبح ناضجا ، في الداخل ، للتخلص من الطبقات الاستغلالية .

وأبطال غوركي ، الذين هم منمذجون بقوة ، يعبرون بوضوح عن الاعتبارات والغرائز الاجتماعية الخاصة بطبقتهم . على ان غوركي، الذي يصور الانسان تصويرا كاملا شاملا لكل صفاته وخصائصه الفردية لم يقصر قط الشخصية على جوهرها الاجتماعي ، رغم انه خطط تماما مضمونها الطبقي . فمفاهيم « السيد » او « بوغروف » او « ماياكين » للعالم لا يمكن أن تختلط ببعضها رغم ان طبيعتها واحدة ، ورغم كونها جميعا معادية للضمير والمطامح الشعبية . وانقسام العالم الى فقراء واغنياء ، الى ضحايا للاستغلال ومستغلين ، هو ، في نظر الرأسماليين الذين عرضهم غوركي ، قاعدة للكائن موضوعة سلفا ، لا يمكن لهم ان يتركوا أحدا يعدو عليها دون ان يجابهوه بلا رحمة . وتبلغ طبيعة مفهومهم للعالم من المحافظة مبلغا يشكلون معه جوهرا اجتماعيا في صراع المصالح الدائر في المجتمع دون توقف .

وخلافا لعادة الواقعيين النقديين لم يكن غوركي يكتفي بملاحظة وجود الصراع الطبقي في المجتمع ، وملاحظة تأثيره في اعضاء هذا المجتمع . فقد صور النتائج الطبيعية للصراع الطبقي بالنسبة الى مصائر المجتمع الرأسمالي في جملته . وللمرة الاولى في تاريخ الفن العالمي تتطابق ، في نتاج غوركي ـ وهذه سمة أساسية من سمات الواقعية الاشتراكية ـ رئاية التطور الاجتماعي الظاهرة أمام النظر الذاتي للفنان ، مع

الحركة الموضوعية للتاريخ والتطور الاجتماعي .

ولم يحتج غوركي الى البحث عن طرق توصله الى الشعب ، لانه كان من صميم الشعب . وهذه الخاصية في النتاج الغوركي ، الجديدة على الفن العالمي ، قد ادركها، بصفة خاصة ، الواقعيون النقديون ، الذين عاصروا الكاتب الكبير . ولكم كان ستيفان زفيغ على حق عندما أكد أن الشعب نفسه قد اكتسب ، في مؤلفات غوركي ، موهبة الكلام . « من لحم جسده خلق لنفسه شفاها ، ومن كلمته صنع المتحدث باسمه ، ومن طبقته أبدع لنفسه انسانا ، وأطلق هذا الانسان ، الذي هو كاتبه ومحاميه ، من أعماقه ، كأنما يريد ان يطلع الانسانية على حياة الشعب الروسي ، وحياة البروليتاريا ، والمهانين والمستثمَرين والمضطهدين . (١) » لقد أتاحت لغوركي آراؤه الاجتماعية وجملة مفهومه للعالم بأن يرى المجتمع الرأسمالي من الداخل والخارج انطلاقا من المنظور الواقعي للمستقبل القريب والحتمي ، الذي كان يحمل الثورة وسقوط الرأسمالية. وبحكم وجوده ، كفنان ثوري ، خارج نظام الضمير البرجوازي، متحررا من الاوهام التي تولدها الايديولوجية البرجوازية وسيرورة الاستلاب كشف التناقضات الحقيقية الواقعية للعالم الرأسمالي وعرف كيف يخضع ، لنقد شامل ، حقيقة ، جميع المبادىء التي بني عليها المجتمع المرتكز على الملكية . لقد كان الطابع التاريخي الرفيع للنتاج الغوركي يعتمد على مفهوم الحتمية المنطقية لاحلال علاقات اجتماعية أخرى محل العلاقات الرأسمالية . وتاريخية غوركي ، بخلاف تاريخية كلاسيكيي الواقعية النقدية ــ وهنا تكمن السمة الجوهرية لمنهج الابداع الجديد ــ لم تكن تقتصر على مطابقة نماذج وطباع وعلاقات الابطال على الحقيقة الموضوعية للتاريخ، الامر الذي هو ، بحد ذاته ، انجاز واسع للفن الواقعي . فقد صور غوركي ، الذي كانت فكرة التطور في نظره ، كما هي في نظر المفكر والفنان الثوري ، عضوية ، صور الحياة ، وبالتالي التاريخ ، في صيرورتها اللانهائية . وهو لم يفهم فقط الاشكال المادية لهذه الحركة ، كما كانت تتبدى للناس في زمانه ، بل فهم كذلك النتائج الطبيعية المباشرة لهذه الحركة ، التي كانت تهيىء النصر النهائي للشعب الكادح . لهذا السبب كان نتاج غوركي ــ وتلك هي على أي حال احدى خصائص المنهج الجديد ــ متميزا بتفاؤل تاريخي قائم ، لا على آراء الفنان الذاتية ، بل على معرفة واعية لمسيرة التطور الموضوعي للمجتمع . انه تفاؤل من نوع سام ، لا يلطف ولا يجمل التناقضات والمظاهر المأسوية للحياة ، الامر الذي يميل اليه الفكر الليبرالي البرجوازي .

ويتميز تفاؤل غوركي بموقف مباشر ومتعقل من الحياة والبشر ، وبرفض الابتعاد عن تحليل وتصوير المأسوي والدرامي اللذين لا يفتآن يظهران في الواقع الاجتماعي . وفي الوقت نفسه كان الكاتب ، وهو يتبع سيل الاحداث المشوش ،

(١) ستيفان زفيغ ، المؤلفات المختارة ، موسكو ١٩٥٧ ، ص ٦٨١ (طبعة روسية) .

ومختلف مظاهر القسوة في الحياة ، والظلم ، والبؤس ، والآلام ، يتبين الحركة الحتمية للاسباب والنتائج ، وهي تهيىء الشروط التي ستمكن من القضاء على آلام ومصائب الكائن الاجتماعي ، أي الانسان .

ولنجدن في تفاؤل غوركي ، في المبادىء الجديدة ، التي ادخلها مبدع الواقعية الاشتراكية على الفن ، للتعبير عن الواقع ، أصل التفاؤل الداخلي في « الكارثة » لفاديف ، وفي « مأساة متفائلة » لفيشنيفسكي ، وفي افضل آثار الادب السوفياتي الذي يعالج موضوع الحرب . ومن تفاؤل غوركي تنبثق جراءة الكتاب المنتمين الى الواقعية الاشتراكية في البلاد الرأسمالية ، الذين يصورون فظائع الاستغلال الرأسمالي ، واستعباد الانسان في النظام البرجوازي .

وقد عينت التاريخية الجديدة ، التي ابرزها نتاج غوركي ، سمة جديدة للسببية في منهج الواقعية الاشتراكية . مثال ذلك ان توماس مان ، عندما صور ، في « آل بودنبروكس » ، سقوط وانحلال أسرة برجوازية ، مساويا بين مصير أبطاله ومصير المجتمع البرجوازي ، خصص مكانا ثانويا لتفسير المظهر الاجتماعي للتحول التدرجي اثناء تحليله للاسباب الموضوعية التي أدت بآل بودنبروكس الى الافلاس . وقد وصف ، بمهارة لا مثيل لها ، انهيار الشركة وانهيار أسرة بودنبروكس ، مع بقائه ، خلال سرده ، ضمن دائرة دراسة العلاقات العائلية ومصائر أبطاله الخاصة ، بصورة أساسية .

كذلك يروي غوركي ، في « قضية ارتامونوف » ، قصة سقوط اسرة ، عزيزة الجانب ، من أسر التجار ، ولكنه عند بيانه للاسباب التي أدت الى سقوط « قضية ارتامونوف » ، أي قضية كل البرجوازية الروسية والنظام الاجتماعي ، الذي تدعمه ، وجه اهتماما بالغا الى الوقائع المستمدة من التاريخ الاجتماعي لزمانه . ان انحطاط آل ارتامونوف عامل ثانوي في نظر غوركي . فقد كان يرى ، انسجاما منه مع الحقيقة التاريخية ، ان العامل الذي كان يحدد مصيرهم هو الحركة الشعبية . ان الثورة هي العامل الاساسي لخسارة قضية البرجوازية الروسية: فقد ادانت آل ارتامونوف، وآل بوليتشيف ، وآل دوستيكاييف وغيرهم من أبناء البرجوازية .

وهكذا فان دراسة وفهم العلاقات السببية العاملة في المجتمع هنا ، حسب النهج الجديد للابداع ، مرتبطان بالضرورة بتحديد وتفسير طبيعتهما الاجتماعية .

لم يكن لغوركي بد ، وهو يحلل ويصور حياة المجتمع القائم على الملكية وصراع التناقضات الذي تخفيه بين طياتها ، من اعطاء تعريف للقوى التي تحرك التطور الاجتماعي . وغوركي ، خلافا لما كان عليه الايديولوجيون البرجوازيون من تناول سير التاريخ بطريقة ميتافيزيقية ، كان يرى مصدر التناقضات الطبقية في الاوضاع المادية للحياة ، ويعتبر الجماهير الشعبية كقوة محركة للتطور الاجتماعي . وكان نتاج

غوركي ــ وفي هذا سمة جوهرية من سمات الواقعية الاشتراكيــة ــ يمثــل الشعب كمبدأ يخلق التاريخ كما يخلق كافة خيرات التقدم الروحي والمادي ، مــن اجل هــذا كانت مؤلفات غوركي ، بالفعل ، موسوعة للحياة الشعبية ، التي مثلها ، تمثيلا كاملا، في حياته اليومية ، وفي حاجاته الصريحة التي لا يستتر منها شيء ، وفي عظم بطولتــه وعمله . لقد كان ضمير الشعب ، في نظر غوركي ، عاملا خلاقا للثقافــة . وكان يقول ان غزارة وقوة الطاقات الروحية الخلاقة لــدى الشعب تنعكس في الوجوه العملاقة التي أبدعها الخيال الشعبي الذي يبث الشعر في المظهــر البطولي الدؤوب للمزايـا الشعبية ، في وجوه « جيلغامش » و « بروميتيه » و « ميكـولا سيليانينوفيتش » ، و « فاسيليسـا الحكيمة » و « فاوست » ، و « تيــل ويلنسبيجل » . ولــم يكف غوركي ، خلال السنوات التي سبقت الثورة ، عن اعتبار الطابع القومي أساسا لثقافة المستقبل ، وقد أوجد هذه الثقافة المستقبلية بعد الثورة ، باشتراكه في تنظيم الثورة الثقافية ، عمليا ، وابرازها الى حيز الوجود .

لقد حدَّدَ المفهوم الجديد للطابع القومي ، ولدور وأهمية الجماهير الشعبية في التاريخ ، عند غوركي ، تصويرا آخر للشخصية الشعبية ، مختلفا عن التصوير الذي ابرزته الواقعية النقدية . ففي مؤلفات غوركــي تتسم الشخصية القومية بتعقليــة رفيعة ، لا بذلك التبحر الكتبي الذي يؤخذ ، في الغالب ، على انــه تعقلية ، تتسم بذكاء حاد يعينها على السير وسط مصاعب الحيــاة ، والحكم عــلى الحياة نفسها . وأبطال غوركي ، المتصلون مع بعضهم ومع المجتمع ، والجاهدون في العثور على مكانهم في هذا المجتمع ، تراهم على الدوام غارقين في تأملاتهم . وهذه التأملات تتناول الحب والموت والوعي والعمل ، وعلى وجه الخصوص وبصفة مباشرة ، مصائــر المجتمـع نفسه وحركة الحياة ، التي تسعى هذه التأملات الــى تحديد مسارها المستقبل . وأبطال مؤلفاته ، وهم أناس من كل نوع ، لقيهم خلال جولاته عبر مدن وقرى روسيا القديمة ، يفكرون في الحياة تفكيرا عميقا ومتواصلا . وهــم يدركون ، ازاء شعورهم بنير الاستغلال الذي لا يحتمل ، وعبء الظلم ، ووطــاة العنف ، أن الاسلوب الــذي تعيش عليه روسيا لا يمكن ان يستمر . ويدركون ببطء ، ولكن دون خطأ ايضا ، ان من الضروري والمحتم تغيير نظام الاشياء القائم ، والمتقدمون من بينهم يتخلون عــن الاحتجاج والرفض التلقائيين ، لينتهوا الى الاعتراض الواعي عــلى الرأسماليــة ، منضمين بذلك الى أولئك الذين يناضلون ، وهم عــلى بينة مــن أمرهم ، ضد النظام البرجوازي .

وفي الصورة التي يقدمها غوركي عنهم ، نرى أن تكوّن الشعور بالذات ، لــدى الشعب ، عملية تدرجية معقدة تنطوي ، في بدايتها ، على فهم صحيح لوضع الانسان المادي في المجتمع الراسمالي ، ثم تخطي الاوهام التي اوجدها النظام الاجتماعي القائم،

تخطي التقاليد التي لقنها الاستلاب الانساني ، واخيرا ، في الطور النهائي من التدرج، على التحرير الداخلي للانسان من مفهوم عالم الملكية ، وصرفه الى مصلحته الخاصة، وربط هذه المصلحة الخاصة بالمصلحة العامة ، المصلحة المشتركة للشعب الكادح ، الذي يناضل في سبيل التحرر من الاستعباد الرأسمالي . وعلى هذا فان فكرة تحرير الانسان من كافة اشكال الاستعباد الروحي والمادي امر جوهري في نظر غوركي . والاهتمام البالغ ، الذي وجهه ، منذ بداياته الادبية ، نحو الانسان ، وكذلك « الانتروبومورفيه » (او التشبيهية أي تصميم الشكل الانساني) التي تميز طوره الاول والاخير ، على السواء ، مرتبطان، ارتباطا لا انفصام له، بالطابع التحريري والثوري لمفهوم العالم عند هذا الفنان . واذا كانت التشبيهية تبدو ، في الوعي البرجوازي ، كنتيجة غير مألوفة لسير عملية الاستلاب ، الذي كان يحمل في طياته العزلة القصوى للبشر ، وفصل الانسان عن المجتمع ، فان التشبيهية الغوركية كانت تعكس تخطي الشروط الموضوعية المتولدة عن الاستلاب والاوهام المرتبطة بها . وكان غوركي يضع مقابل حرية وجمال الانسان ، الذي هو سيد الكون ، الحياة البئيسة التي هو مضطر ان يعيشها في ظل الرأسمالية . ولا بد للانسان ، كيما يصبح امير حياته بالفعل ، وسيد مصيره بالتالي ، من النضال في سبيل الحرية . وتقدم مؤلفات غوركي مجموعة من نماذج الوعي الشعبي ، المستفيق على نفسه ، بدءا بالابطال الذين يفكرون في معنى الحياة ، امثال « سموري » و « كونوفالوف » و « غفوزديف » وغيرهم ، وانتهاء بأولئك الذين أصبحوا يقفون تحت راية الثورة . ويُبرز غوركي ، في أبطاله ، الذين يشاركون في النضال الثوري ، درجة الوعي الاجتماعي المتفاوتة . فالى جانب نيلوفنا ، التي تستجيب الى نداء عاطفتها كأم ، واحساسها بالعدالة الذي يلابس كل شغيل ، فتهب قلبها الاموي للثورة ، ينتصب ابنها « بافل » ، وهو عامل ثوري مثقف ، وواحد من أولئك الذين يؤلفون حرس المعركة البلشفي . والى جانب « نيل » ، الذي يعارض بارادة الطبقة العاملة ، وبأيمانه بالنصر النهائي ، ارادة الفئات الحاكمة في المجتمع القائم على الملكية ، يقف البلشفي « كوتوزوف » ، الذي يمتاز بمعلومات وفيرة ، وثقافة واسعة ، وتجربة في الحياة لا تحد ، والذي يهزم خصومه الفكريين والسياسيين بقوة أفكاره ، ويقوّض « تركيب الجمل » المعقد الذي يحتمي به المثقفون البرجوازيون من الثورة التي لا تهادن . ولم يبرز غوركي بدفعة واحدة كافة مظاهر شخصية الثوري : بل انه عمق وحسن صورته مع نمو النضال الثوري ، ومع استيعابه ، هو نفسه ، أي الكاتب ، بصورة افضل خصائص المناضلين الثوريين . وقد وجه غوركي — وتلك هي احدى الخصائص السائدة في الواقعية الاشتراكية — عناية ، لا حد لها ، الى ابداع صورة أولئك الذين كانوا في طليعة النضال من اجل الحرية ، معتبرا هذه الوجوه — وهو على حق في ذلك — كأسمى

تعبير عن أفضل مظاهر الشخصية الشعبيـة . واذا كانت المثل الايجابيـة لفنانـي الواقعية النقدية تتجلى في موقفهم الاخلاقي ، وقلما تظهر في العادة متحققة في وجـوه ابطال واقعيين ، واذا تحقق هؤلاء الابطال فانهم يكونون محرومين مـن القوة الحيوية والاقتناع ، مثل « بيناسي » ، عند بلزاك ، و « كاراتاييف » ، عنـد تولستـوي ، و « الكسي كارامازوف » و « زوسيما » ، عند دستويفسكي ، الخ .. ، ففي جمالية غوركي ، في جمالية هذه الواقعية الجديدة ، وضعت مشكلة وجـه البطـل ، الذي تتمتع شخصيته بقوة المثل الاخلاقي ، وتسهم بالتالي في صنع شخصية أولئك الذين يشاركون في النضال الجماعي الرامي الى انجاح الاشتراكية ، هذه المشكلة وضعت في المقدمة .

ولقد كان أعظم انجاز حققه غوركي هو وجه قائد الثورة ، لينين ، الـذي لـم يمكن ابداعه الا عن طريق فنان يمتلك منهج الخلق الجديد ، الذين يعين على استيعاب الاحداث التاريخية في علاقاتها الحقيقية مع الواقع الاجتماعي ، استيعابا موضوعيا . وقد صور غوركي لينين في منظور ثوري ، في الوحدة بين الذاتـي والجماعي ، فـي انصهار عضوي مع التدرج الثوري ، كخالق يغير العالم ، كمفكر موهوب يتمتع بنفاذ تاريخي لا يحد ، كرجل نشيط مرتبط بالشعب ارتباطا لا ينفصم ، شاعـر بأقـل اضطراب يعتري هذا الخضم الشعبي ، كسياسي يعرف تماما الى أين يقود الشعب وكيف يقوده .

ان الشخصية الشعبية تتميز ، في الصورة التي يعرضها فيها غوركي ، بكمالها وحيويتها ، وغناها بالعواطف والافكار . لقد كان غوركي يمتلك ، امتلاكا تامـا ، فن التحليل النفسي ، وقد تابع ، الى حد كبير ، التقليد التولستوي . غير انـه لـم يستخدم التحليل النفسي فقط كسلاح نقدي ، كمبضع لتشريـح الروح الانسانية ، وتمزيق الاقنعة ، التي غالبا ما يخفي الانسا نوراءها حوافزه وأفكاره ، بـل وكذلك كوسيلة تعين على تصوير الطبيعة الانسانية بتمامها ، وعمق وحقيقة انفعالات وافكار الانسان حول الحياة والعالم . وقـد أتـاح التحليل النفسي لغوركي أن يبرز الغنـى الحقيقي الذي تزخر بـه نفوس ابـناء الشعب ، وان يظهـر طاقاتهم التـي تسحقها الاوضاع الاجتماعية الشاذة . ولا يكف غوركي ، اثناء تصويره للشخصية الشعبية ، عن التنويه بما تزخر به من خزين لا محدود من الطاقـة المعنوية البحت ، وامكانيات الابداع . ان أبناء الشعب لتجمع بينهم عاطفة أخوية لا حد لها، ويجمع بينهم الشعور بوحدة اهدافهم ، ذلك الشعور الذي يلج وعيهم ، والذي لولاه لما كان من الممكن القيام بالثورة . ويثبت غوركي ان الرأسمالية لا تقتصر فقط عـلى التفريق بـين البشر ، و « نزع الصفة الاجتماعية عن الافراد » ، على حد قوله ، بل انهـا تجمع كذلك بين الجماهير الشعبية ، وظهور هذا الشعور بالجماعية بين الشعب مـا كان لغير فنان ،

يمتلك منهج الابداع الجديد ، ان يلحظه . وقد دلّ غوركي على مختلف مجالي الطاقة الخلاقة عند الشعب . هذه الطاقة تتجلى في الانتهاك ، الذي لا يخلو من الاستفزاز ، للنظم اليومية في العالم القائم على الملكية ، لذلك النظام الجامد الذي يستخدمه المالك لحماية حقوقه ، وتتجلى في التطبيق الموجه لقدرة الشعب الخلاقة التي لا تحد ، والتي تبرز ساعة يَشرع هذا الشعب في العمل بحريـة ، ويتوفر بكل اخلاص عـلى عملـه الخلاق . ان تشعير العمل ، وهو ميـزة جديدة وهامة مـن ميـزات الواقعية الاشتراكية ، قد ظهر للمرة الاولى في الفن الحديث من خلال انتـاج غوركي ، الذي بين كم أن العمل والابداع طبيعيان بالنسبة الى الانسان ، وأي فرح عظيم يستطيعان ان يحملاه اليه عندما يصبح متحررا من سيطرة الرأسمالية .

ولا يستطيع الانسان أن يتمتع بالحرية الحقيقية مـا لـم يتخلص من المفاهيم والعادات والاوهام التي بذرها المجتمع الراسمالي في الضمير الانسانـي . وكان مـن رأي غوركي ان الفردية ، التي هي نتيجة لتعارض الانسان مـع المجتمع ، هـي ، بالبداهة ، السمة الاساسية لمفهوم العالم البرجوازي . وقد درس بكثير مـن التمعن عملية البروز التدرجية للمفاهيم الوهمية لحيـاة وضمير الانسان الـذي يشعـر بأن شخصيته و « ذاته » غريبتان عـن العالم الموضوعي الذي يبـدو لناظر الفرد المنطوي على نفسه كشبكة من الالغاز التي لا تفسير لها ، وكقوة خفية معادية . وقـد خصص غوركي لدراسة الوعي المستلب ، دراسة نفسيـة ، مؤلفين بارزيـن عـلى الصعيـد الادبي ، وهما مجموعتا أقاصيص « الحياة باللون الازرق » و « بنات وَرْدان » . وما دعاه بشذوذات الوعي التي يعبر عنها أبطال مؤلفاته ــ قسطنطين ميرونوف ، الذي ، بعد أزمة روحية ، يعود بهدوء الى جشعه المعتاد ، و « افلاطون ايرمين » الذي يموت « سائرا » ــ ان هو الا نتيجة لشذوذ وظلم النظام الاجتماعي . فمصادر التصورات الوهمية التي تساور الابطال عن الحياة والعالم والبشر ، والاحكـام الشائهة ، التـي يطلقونها في هذا المعرض ، ينبغي البحث عنها في انعزالهم عن التطورات الجارية فـي الحياة ، فهي نتيجة لانطواء هؤلاء الابطال على ذواتهم ، ذلك الانطواء الـذي يحـول بينهم وبين الاتصال بالعالم . وقد حلل غوركي الطبيعة الاجتماعية لهـذه الظاهرة ، من جميع وجوهها وبسمو ملحمي حقا ، في « كليـم سامغين » ، حيث عرض أخص نواحي الوعي البرجوازي نموذجية ، واخضعها لنقد شمولي .

ان المرحلة التاريخية المعقدة ، المتناقضة ، الغنية بالاحداث ، التي شملت فترة اعداد الثورة الروسية الاولى وتوّجت بثورة « شباط » ، تلـك المرحلة التي تشمل فترة الحركة الرجعية وصعود الحركة الثورية التي سجلت افلاس ايديولوجية الحكم الفردي ، وأوهام مذهب الديمقراطية البرجوازية ، المرحلة الغنية بالصراعات الطبقية الكبيرة ، والاضرابات الواسعة ، وحوادث اشعـال النيران في الممتلكـات الاقطاعية ،

والمتميزة بقتل الابرياء في يوم « الاحد الاحمر » ، وبمغامرات السادة الاقطاعيين ، واستفزازات البوليس السري ، والدعاية المدروسة التي كان يقوم بها البلاشفة في المعامل والمصانع ، مرحلة ترددات المثقفين، وانقسامهم على أساس عواطف الاستلطاف والنفور السياسيين ، ان جملة الحياة الغريبة وغير المستقرة في تلك المرحلة قد تجسدت ، بنواحيها المتعددة ، في رواية غوركي الاخيرة .

فالتجار والموظفون ، والشعبيون والماركسيون ، والطلبة وتطلعهم الروحي ، وضلالات الفن الانحطاطي ، والنضال الثوري ، وتشيعات المثقفين الذين تنكروا للثورة ، ونشاط عملاء البوليس السري ، كل تلك الخلفية الوجودية قد وصفت بوضوح تام . وقد أتاح الكمال التاريخي ، الذي حددت به البيئة الاجتماعية ، لغوركي أن يصف ، في العمق ، الحياة الروحية للمجتمع الروسي ما قبل الثورة . وقد تميز هذا المجتمع بالصعود الثوري ، الذي كانت تباشيره المظفرة بادية في كافة مجالات العلاقات الاجتماعية . لقد كانت أضواؤه تنير زوايا الحياة وزوايا الوعي البرجوازي على السواء . فكان هذا الضياء يفضح جميع القيم الاخلاقية الروحية التي كانت تستخدمها البرجوازية وابناؤها ، والديمقراطيون الهواة ، والمتسامحون الجبناء ، والنيتشيون الجدد ، ودعاة الجمال الصرف والفن الملائكي المنقى من الهموم الارضية ، والمتعهدون المنهمكون ، ومفكرو الاقاليم ، كانوا يستخدمونها للاحتماء من الحقيقة التاريخية محاولين أن يثبتوا ان الشيء الموجود ثابت لا يتغير ، وان من الضروري الحفاظ على الوضع القائم .

وكانت شبكة كثيفة ولزجة من الكلمات والافكار والتأكيدات تحيط بالحقائق البسيطة التي كانوا يفرغونها من مضمونها الحي ، مثال ذلك قولهم : يجب ان نحب الشعب ، الذي يحمل الله بين جنبيه ، والذي ما زال مع ذلك غير ناضج لتلقي الحرية ، ولهذا لا بد ان يبقى تحت الوصاية ، والثورة أمر ضروري ، ولكن الشعب جاهل الى الدرجة التي لا يمكن معها ان يكلف بتحقيق العمل الثوري ، والناس منعزلون ، بعضهم عن بعض ، لان هذا هو القانون الحتمي الذي يحكم الكائن ، الخ .. الخ ... مثل هذه الافكار غير الصحيحة ، التي من شأنها ان تفسد العقل والقلب معا ، كانت تسيطر على « كليم سامغين » وأضرابه ، ممن لم يعودوا بقادرين على ان يتبينوا أين توجد الحقيقة وأين يقع الباطل ، ولا ان يفرقوا بين الخير والشر. لقد كانت المعايير الاخلاقية والروحية تتناوب في ضميره وتتدنى ، وكان ، هو نفسه، يبذل الجهد ، بعد ان احس بأن في أساس « الجمل المنمقة » التي يلجأ اليها الناس ، والكذب الذي يسود العلاقات بين البشر ، وفي اساس الحب والعائلة والصداقة والاعمال ، يوجد الخوف من الحقيقة ، والخوف من نهوض الشعب ، الخوف من الثورة ، يبذل الجهد لابعاد ميقات الثورة ، التي هو ، بحكم وضعه ، عدو لها .

وكليم والناس الذين من وسطه عاجزون عن ان يقوّموا بالضبط المنظـور التاريخي ، والوضع الحقيقي الذي ظهر على انه نتيجة للتصاعد الثوري . ولما كانـوا منقطعين تماما عن حاجات الشعب الحقيقية ، متمحورين على شخصياتهم الخاصة ، فهـم يفتحون أبواب وعيهم على مصاريعها لشتى الاوهـام التـي ترتـدي جميعهـا ، دون استثناء ، طابعا محافظا ومعاديا للثورة .

ان الوعي الثوري ، والوعي الشعبي هما وحدهما القادران عـلى الوصول الـى الحقيقة التاريخية والى جملة العلاقات الوجودية . وقـد راح الفلاحون والثوريون ، والعمال والمثقفون الثوريون ينظرون الـى حقيقة العهـد مواجهة . وخـلال النضال الثوري ، وفي المعركة ضد البرجوازية والقيصرية فقط عرفت قوانين التاريخ والتطور الاجتماعي ، والانسان الذي خلق العالم من جديد وغيره اصبح هـو سيد قوتـه الاجتماعية السياسية التي كانت مستلبة من قبل . ان كوتوزوف مـدرك تماما لما يحدث في الحياة ، وعارف الى اين يؤدي الصراع الطبقـي الجاري بـين الشغيلة والبرجوازية . وهنا بالذات تكمن قوته ، وفي هذا ضمان للانتصار المحتوم تاريخيا .

وبينما كان غوركي ينقد الايديولوجية البرجوازية ، انطلاقا مـن مواقع ثورية ، نقد كذلك القواعد الاخلاقية التي كان يعتمدها المجتمع البرجوازي . فنتاجه ، الذي يدعو الى الحرية والى انعتاق الانسان ، أنسيّ بصورة عميقة . والانسية الغوركيـة خلافـا للانسية التأملية لكثير من الواقعيين ، وفي مقدمتهم تولستوي ، تمتـاز بفعاليتهـا . فهي تتويج للتراث الانسي الباذخ في الادب الروسي ، ذلك التـراث الصادر عن بوشكين الذي وحّد بين الانسية والنضال التحرري . ان العمل الموجـه نحو خير الانسان ، العمل الذي يهدم المؤسسات الاجتماعية الظالمة ، ويحرر الانسان من الآلام ، هـو مؤدى وجوهر الانسية الغوركية . فغوركـي ينطلـق باستمرار مـن مصالح الانسان الحقيقية وهنا تكمن قوة أنسيته . وقد ادى الطابع الانسي لنتاجـه الى بروز مبدأ ملحمي فريد في مؤلفاته .

ان غوركي كاتب ملحمي ، وليس ذلك ناشئا فقط عن ميله الطبيعي ، أو ضخامة نتاجه ، او لان المسالة الرئيسية في هذا الانتاج هي التغيير الثوري للمجتمع القائـم على الملكية ، وايقاظ الوعي الشعبي ، وكل هذا هو موضوع ملحمي بطبيعته ، بل انه لكذلك بسبب حبه للحياة ولجمالها المادي . ان ملونتَه تضم ألوانا كثيفة وسائلـة ، فنثره مليء بالتفاصيل المعبرة ، التي تدهشك بصدقها . ومع ذلك فان مادية الحياة، ودراسـة وتصوير القوى الاجتماعية ، الفاعلة والمكافحة في المجتمع ، لا تخنـق الشخصية في قصصه ، ولا تزيل من مؤلفاته العنصر الغنائي . فنتاج غوركي يتميز بالانصهار العضوي للعنصرين الغنائي والملحمي معا ، والتحامهما في تركيب واحـد ، ولقد مكنه اندماج هذين العنصرين المختلفين في ثلاثيته ، التي هي ترجمته الشخصية،

من عرض تعدد الطباع الانسانية ، وعرض لوحة الحياة المعقدة ، وتصادم الطبقات الاجتماعية المختلفة ، وفي الوقت نفسه ، الانطلاق الروحي الهائل لشخصية بطله الغنائي .

لقد عرف غوركي كيف يبصر ويتبين ، في مجتمع عصره ، مختلف القوى الاجتماعية المتباينة التي كانت تكافح داخله ، وقوّم نضالها على ضوء الرئاية الثورية. وقد فتحت طريقة الابداع الجديدة ، التي ظهرت في نتاجه ، السبيل امام امكانيات بالغة الاتساع لتصوير تناقضات الحياة والتدرجات المعقدة ، التي كانت تهز الروح الانسانية ، تصويرا تأليفيا . وقد اعتبر غوركي ، على الدوام ، ان التصوير الشامل للانفعالات الانسانية ولابحاث الابطال العقلانية ، هو المهمة الاساسية للفن . وكان أسلوب الابداع الجديد يتيح للفنان رؤية العلاقات القائمة بين الشخصية والمجتمع على حقيقتها ، وتصوير الانسان في كافة مجالي شخصيته ، تصويرا واقعيا كاملا بالفعل . وكان هذا المنهج الابداعي الجديد ، الذي يدرس علاقات الانسان بالمجتمع ، يساعد الفنان على خلق ملحمة المجتمع الاشتراكي ، وعلى متابعة وتسجيل التدرجات التاريخية المعقدة ، التي تجري في المجتمع الجديد ، ومتابعة نضال هذا المجتمع ضد قوى الماضي ، وقيام علاقات أشتراكية فيه بين الناس . وقد بسط منشىء الواقعية الاشتراكية نهجا جديدا لم يتوقف عند حدود مزاولته الفنية هو شخصيا . فقد اعتمد على تجربة الادب السوفياتي الناشىء ، وأرسى قاعدة ، لا تحد ، لجمالية الواقعية الاشتراكية . وقد أتاح منهج الابداع ، الذي يرجع اليه فضل ايجاده، للفن ان يصور التغييرات والتبديلات الهائلة التي جرت في العالم بعد ثورة اكتوبر .

العالم الحديث والواقعية

ان التبـدلات الكبرى ، التي تتناول الفن ، شكلا ومضمونا ، تخفي وراءهـا باستمرار تغيرات واسعة في حياة الناس الاجتماعية . ففي القرن العاشر أجبر مسار التطور التاريخي نفسه الفن الواقعي ، بالاستقلال عن طبيعته واصله الطبقيين ، على البحث عن الوسائل التي من شأنها ان تساعده على بلوغ تصوير تركيبي للحيـاة وللعصر ، أي على معرفة وابراز محتواه التاريخي .

لقـد فجرت ثورة أكتوبر العظمى عالم الملكية ، وفتحت امام الشعوب سبـلا عملية للوصول الى نظام اجتماعي جديد . وقد عينت الحدود التي يبدأ منها انتقـال المجتمع الحديث مـن الراسمالية الـى الاشتراكية ، وهـي عملية تدرجية محفوفـة بمصاعب لا حد لها ، وبنضال طبقي مرير ، وهجوم مستمر من قبل الفئات المتملكـة ضد الجماهير الشعبية التي بدأت عملا تاريخيا واعيا .

ويرى الفن الواقعي ان عدم استقرار النظام الراسمالي قد انشأ يكتسب بداهة مادية ، وأصبح هو الواقعة الاساسية للتاريخ المعاصر ، وحقيقة العصر الجليـة . والكتاب الواعون وعيا تاما لهذه الحقيقة قد انضموا صراحة الى افكار الثورة . وفي راي عدد من الواقعيين النقديين ان هذا التدرج قد صاحبته عملية اعادة نظر طويلة، وأحيانا شاقة ، فـي ارائهم السابقة التـي كانت قد رسخت لديهم . وبالنسبة الى الفن ، فان مسألة الكائن التاريخي في المجتمع القائم عـلى الملكيـة ، وطابع التحولات الاجتماعية الجارية ، واتجاه الحركة التاريخية ، ومكان الانسان في عالم متغـير ، ومصير هذا الانسان في المجتمع الحديث ، الذي هو في حالة تبدل ثوري ، هـذه المسألة قد أصبحت اساسية ، ودخلت ، بصورة واعية او تلقائية ، في آثـار الفنانين الذين ينتمون الى أشد الاتجاهات تباينا واختلافا . وهكـذا أصبـح الادراك التأليفي للتاريخ المعاصر الحي ضرورة للفن ، ولكافة اشكال الايديولوجية الاجتماعية الاخرى. من أجل هذا سعى الفكر الاجتماعي البرجوازي الى اعداد مفهوم شامـل للحياة مـن شأنه ان يفسر «سر» العلاقات الانسانية في العالم الحديث (وهو سر سبق للماركسية ان افتضته منذ عهد بعيد) ، وطابع تبعية الانسان والعالم للظواهر الطبيعية .

ان السمة المشتركة بين اهم المذاهب البرجوازية المعاصرة هي ، دون شك ورغم بعض الاختلاف ، الاتجاه نحو التركيب . فالفرويدية اعدّت مفهوما شامـلا للثقافـة انطلاقا من « الوحـدة الجنسية » (Pan - sexualisme) . وحاولت مـدرسة « فرويد » ، في فلسفة الثقافة التي انتهجتها ، ان تفسر ، بعوامل بيولوجية ، حوافز

الاعمال الانسانية ، وطبيعة النزاعات الاجتماعية ، وان تهيىء نظاما لضبط السلوك الفردي والاجتماعي للانسان . والاتجاه نحو تفسير تركيبي للعالم ابرز من هذا في آراء أنصار الاتجاه الكوسمولوجي في الواقعية ـ المستحدثة الانكلو ـ اميركية ، وخاصة في فلسفة « هوايتهيد » البنيوية ، التي تعتبر الحياة والوجود كتدرج ، الخاص فيه جزء من الكل ، والتي تمثل ، في الوقت نفسه ، مكثفا لهذا الكل . وقد أعدّ «هوايتهيد» بناء للعالم، والتاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم الاخلاق، وعلم الجمال، يعتبره شاملا ، وقد استند ، في نهاية المطاف ، الى فكرة اللـه ، وادخل في نظامه تفسيرا لتدرجات العلوم الطبيعية، «وحدة العلوم الفيزيائية» Pan - Phgsiques) كما ادخل مسائل السياسة العملية. وقد كان التاريخ، في نظر «هوايتهيد»، « مغامرة للافكار » ، أي تقدما لتغيرات المفاهيم الانسانية حول العالم ، والمجتمع واللـه هما اللذان يغيران ويحركان التاريخ نفسه ، وقد أعطى الاولوية للافكار ، لا للاسس المادية للتطور ، وسعى الى وضع نظام اكثر ملاءمة لعصرنا من مجموع المفاهيم القديمة التي ظهرت في القرن التاسع عشر. وكان «هوايتهيد» يعترف بأنه اذا لم تقدم افكار جديدة للمجتمع القديم ، واذا لم يغير هـذا المجتمع اساليبه القديمة في سياسة الجماهير ، فان شهوات ورغبات وعواطف الشعب ستطفو ، عاجلا أو آجلا ، عـلى السطح ، ويصبح من الممكن حدوث ثورة اشتراكية . وكان هو نفسه مؤيـدا لتطورية ليبرالية في السياسة ، كما كان يرى ان اشباع حاجات الشعب الملحة ، خير مـن تغيير بنية العلاقات الاجتماعية القائمة .

وكانت فلسفة « التومائيين الجدد » ، التي تطمح الى تفسير كامل للكائن والتاريخ والطبيعة والاخلاق ، هي الاخرى عامة ، من حيث اهدافها الداخلية ، محافظة ، من حيث طابعها . لقد كانت التومائية المستحدثة ، التي تعتبر الله جوهرا شاملا للعالم ، وكائنا لا متناهيا ، وتعتبر ان كل محدث متناه ، جزء من جوهر الله ، تحرم الانسان ، بكل معنى الكلمة ، من كل حرية ، رغم حرية الارادة التي تعلنهـا ، وذلك لان كل شيء يتوقف ، في نظرها ، على المشيئة الالهية .

ليـس التاريخ ، في نظر التومائية الجديدة ، سديما وحركة عبثية لقـوى متنافرة ، وتيارا غير منضبط من الاحداث ، كما تصوره ، مثلا ، تيودور ليسنغ ، مؤلف كتاب « التاريخ كتفسير للخُلف » الشهير في العشرينات ، والممثلون الاخرون « لفلسفة الحياة » ، الذين كانوا ينفون سببية ترابط الظواهر التاريخية . بل عـلى العكس من ذلك يرى التومائيون الجدد ان التاريخ منظم ومركب وموجه من الله او ان الهدف ، الذي يمكن معرفته عن طريق الايمان والوحي ، ليست له اي صلة بالمثـل الاعلى الاجتماعي الذي يعلنه الفكر الاشتراكي الثوري .

ان الاتجاه نحو رؤية تركيبية للواقع ، في الفن ، كان له تأثير كبير ، خير حينا

وسيء حينا اخر ، على الشكل الفني، وقد ادى الى نوع من محو الحدود التي تفصل بين الانواع المختلفة . وقد اسهمت في ذلك بعض العوامل الجديدة على الفن، كنمو السينما ، التي تعتمد ، بعد استيعابها انجازات المسرح والتأليف المسرحي ، على الكلمة والموسيقى واللون والصورة البصرية ، وتستخدم تقنيات التصوير والنثر القصصي .

ان الطابع التركيبي للفن السينمائي ، الذي اصبح مفهوما بصفة شاملة في هذه الايام ، كان يشعر به باستمرار كبار المؤلفين السينمائيين. وقد كتب « دو فجنكو »، بعد ظهور السينما الملونة ، يقول : « ان الميزات الكبرى للسينما الملونة على سينما اللونين الابيض والاسود جلية واضحة بقدر ما هي واعدة في افاق تطورها اللامحدودة. قبل ظهور التلوين كنا نصف السينما بأنها فن تركيبي ، فاذا بها اليوم تسند اليها طرائق جديدة للتعبير ، وتفتح امامها امكانيات واسعة في الثقافة التصويرية ، وبذلك تأكد تماما هذا التعريف » (١) .

ان الشعرية السينمائية ترتكز على دينامية في الموضوع المتحرك في الزمان والمكان ، ونقل حر للاحداث وتطورها الزمني الحر ، وتغيير متكرر للزوايا يسمح برؤية الشيء المصور على انحاء مختلفة ، وتعاقب للمراحل المتعارضة ، وتجميع احداث الواقع طبقا لمبدأ « المونتاج » . وقد أثرت تأثيرا شديدا في النثر المعاصر ، الذي أنشأ يستخدم بدوره طائفة من تقنيات تصوير العالم التي ابتدعتها السينما .

هذا التفسير يميز كذلك انواعا أخرى من الفن كالشعر والنثر . فالتقريب بين اسلوبيهما في التعبير بدأ في أوائل القرن مع « اندريه بيلي » ، الذي ظهر شعره ، وهو أساس لنثره ، في النوع القصصي الذي كان يحدد قافيته الداخلية، وتجانسه اللفظي ، والبنية الشعرية الخالصة في فواصله النثرية التي تكتسب بذلك استقلالية وتكاملا تأثيريا . ان دخول العنصر الشعري يطبع نثر الكثيرين من الكتاب المعاصرين. وفيما يتعلق بطائفة من هؤلاء الكتاب ، مثل « سين أوكازي » ، فقد ادى التقريب عندهم بين النثر والتعبير الشعري الى وجود اسلوب فذ معبر ، غني بالمقاطع الايقاعية ، والمجانسات الصوتية التي يقصد منها أداء الجانب الصوتي من الصورة مع قافية داخلية ، وطائفة متداخلة من الاسجاع في المواضع الغنائية او العاطفية ، الى جانب اشعار غنائية نثرية ، مبثوثة هنا وهنالك ، مؤلفة مراكز انفعال في القصة . ويبرز النثر ، بدوره ، في المجال الشعري : فالاشكال والاوزان الكلاسيكية لم تعد تكفي ، في نظر كثير من الشعراء ، لاداء ايقاعات الحياة الحديثة ، لذلك لجأوا الى الشعر النثري .

هذا الشعر النثري جذب اليه على الخصوص كبار الفنانين الثوريين ، أمثال

---

(١) دو فجنكو : « وصول اللون » ، ايسكو ستفو كينو ، ١٩٤٨ ، العدد ٢ ـ ٣ ، ص ٦ .

غاستيف وبرشت وايلويار ونيرودا وناظم حكمت وميجلايتيس .

ولم يسلم الشكل الجديد للشعر الانكلو ــ اميركي من تأثير التقليد الذي تركـه « وايتمـــان » ، والذي عالجه « اي ماستــرز » ، في العشريات والعشرينـــات ، ويستخدمـه في الآونة الحاضرة « اودين » و« داي لويس » ، و« ساندبـــرغ » ، و « مال ليش » والجيل الجديد ، ومنـه « آلان جينسبرغ » ، الـى جانب الشعراء الانكلو ــ اميركيين يجذب هذا الشكل ، في فرنسا ، « جان كيرول » و « سان جـون بيرس » .

ويتميز هذا الشكل بالتخلي عن العَروض المعتاد ، والكلام المقفّى ، الذي حـل مكانه كلام قريب ، خارجيا ، من النثر ، كما حل محل الوزن النغم الايقاعي . ولكن رغم هذا الرفض لاستخدام الوسائل الشعرية المألوفة ، فقد ظلت الصورة ، فـي الشعر النثري ، تبنى بطريقة شعرية بحت ، بدون التفاصيل الدقيقة ، التي تميـز الصورة النثريـة فـي القصص . وقـد بدأ هـذا الشكل يستقر وتظهـر صلاحيته للاستمرار ، لانه يمكن من انشاء قصائد عن تغير التداعيات ، وعن نحو منطقي بحت للفكرة الشعرية . وهو يسمح بمعالجة المواضيع الملحمية والغنائية على السواء .

ولكـــن اذا كان تفسير النثر والشعر لم ينعكـس بشكل جوهري على بنيـة الصورة ، فان المحاولات التي بذلت للتقريب بين فنـون تختلف أشد الاختلاف فـي اساليب التعبير ، كما هو الشأن بالنسبة الى التصوير والنحت، قد ادت الى تشويه كبير في الاسلوب التصويري للاثـار التـي انبثقت عـن هـذه المحاولات . فقد عمد فنانون عديدون ، انطلاقا من حرصهم على ابراز صورة العالم تأليفيا ، الى جمـع أشكال رؤية الطبيعة ، الخاصة بهذه الانواع المختلفة ، في الصورة المقدمة . لقد فكر « سيزان » كثيرا في النسب بين السطح والحجم على اللوحة فخرج باستنتاج يقضي بأن تمثل الطبيعة بواسطة اسطوانة او كرة او مخروط ، اي بواسطة اشكال هندسية تشتمل على الحجم . مثل هذه الطريقة من شانها ان تتيح ، حسب راي « سيزان »، تجاوز غياب الحجم اللازم للتمثيل التصويري ، الذي لا يعرض بشكل كامل العمق المادي للبطبيعة . ولم يقم « سيزان » الا بالخطوات الاولى في هـذا المضمار ، ولكـن أفكاره لم تظـل عقيمة ، بـل أتيح لها رسامون عديدون يفضلونها ، وفـي طليعتهـم الرسامون التكعيبيون « غريس » و« براك » ، وبخاصة « بيكاسو » ، الذي هندس وفكك العالم بشكل منظم ، دون اي نظر الى العواقب ، محاولا بذلك ان يقدم الشيء بكل حجمه ، بوسائل تصويرية بحتة ، وأن يصور كل وجوه الطبيعة ، الواحد بعـد الاخر ، وأن يجبر المشاهد عـلى رؤيتها بهـذا الشكل . لقـد كان بيكاسو يحاول ، بالفعل ، ان يحمل الرسام على حل المشاكل المتعلقة بالنحت . وهكـذا ظهرت لوحات تـــرى فيها النسب الطبيعيـــة للاشياء وترى الطبيعة مدمرة ، وترى اضلاعهـــا

ومسطحاتها متراكبة ، متقاطعة ، وقد تبدلت خصائصها من جراء ذلك .

ولم يكن رسم بيكاسو وغيره من التكعيبيين سوى شكل من اشكال تشويه الموضوع المصور . أما فيما يتعلق بالفن البرجوازي في القرن العشرين ، فانه يشوّه، الى درجة كبيرة ، صورة الواقع ، الذي لم يعد ينقل بماديته ، بل عن طريق تجريدات مختلفة . ان مثل هذا الادراك واعادة البناء لصورة العالم ولحركة الحياة، بدأ يصبح نموذجا للوعي البرجوازي المعاصر ، الذي يحاول ، عند تناول جوهر الواقع ، ان يحلله الى عناصر مجردة . هذا الاتجاه للوعي الحديث معبر عنه بالفكر النظري ، كما في علم الظاهرات عند « هوسرل » ، الذي يرى ان في الامكان تحويل جوهر العالم الى مجموعة من الجواهر المثالية التي يمكن تحديد كل منها ودراسته بواسطة التحليل المنطقي . وقد كان أنصار « التطور الخلاق » ، وخاصة منهم برغسون ، يفترضون ان المعرفة العقلية (لا الحدسية) ، وهي بطبيعتها تحليلية ، تحلل التيار الظاهر الى معاني مجردة ، محولة بذلك صفات الاشياء الى رموز .

كان برغسون يرى ان المعرفة العقلية قادرة على تصفية الظاهرة من مجاليها الحسية واعتبارها كتجريد . والمثل على ذلك يقدمه الفيلم الذي يعرض الحركة ، مع كونه مؤلفا من مسطحات ثابتة . فلنقل حركة العالم التي يثبتها هذا الفيلم ينبغي « ان تستخرج ، من جميع الحركات العائدة لكل الوجوه ، حركة غير شخصية ، مجردة ، بسيطة ، أي الحركة بوجه عام ، اذا صح التعبير ، وتوضع في الجهاز ثم يعاد بناء كل حركة خاصة بتركيب هذه الحركة الحيادية مع الاوضاع الشخصية . تلك هي خدعة العرض السينمائي . » (1) ان برغسون ، بادخاله تصورات « الحيادي » و « اللاشخصي » و « المجرد » ، والحركة في « عموميتها » ، لم يفتح امام الفن امكانية نقل ظواهر الكائن في مجلاها المادي فقط ، بل نقل رموز هذه الظواهر كذلك . أما فيما يختص بالفيلم فهو لا « يَخرج » ، من مجموع المسطحات الثابتة ، حركة لا شخصية مجردة ، بل يجمع هذه المسطحات ويقيم بينها علاقة حية سببية بواسطة الحركة ، أي التدرج الواقعي . . .

على ان النزعة نحو تصوير شامل للحياة التي تتجلى بمثل هذه البداهة في القرن العشرين لم تؤد ، ولم يكن في استطاعتها ان تؤدي الى ظهور التوفيقية ، لان الصعيد الاجتماعي ، الذي نما عليه الفن في عصرنا ، غير متجانس . ولا يلحظ الاتجاه نحو تأليف للواقع الا في بعض اشكال الفن . ولكن اذا كان الفن الديمقراطي الثوري يجعل — حسب تعبير اراغون — من « العالم المادي » قاعدة لحياة التركيب الفني ، فان الفن البرجوازي قد وضع ، في اساس محاولاته للتصوير التركيبي ، الوعي المستلب للشخصية . من أجل هذا فان تركيب العالم الحديث الذي حققه

---

(1) برغسون : « التطور الخلاق » الطبعة السابعة ، باريس ، ١٩١١ ص ٣٣٠ — ٣٣١ .

الفكر الاجتماعي والفن البرجوازيان ، هو في الواقع تركيب وهمي .

وهكذا فان فلسفة الثقافة « الفرويدية » ، التي كانت تطمح الى « العمومية » والى تفسير شامل للوقائع التاريخية والسوسيولوجية ، كانت تخفي مفهوما هزيلا ، مجافيا للتاريخ عن الانسان ، الذي صورته كمخلوق بيولوجي لا يتغير ، تحدد الغرائز ، والرغبة الجسدية ، والغلمة ، والعصاب ، التي ينطوي عليها ، كل تاريخ الحضارة الحديثة وخصائصها الجوهرية ، وطابع الصراعات الاجتماعية . ان الفرويدية لا تقتصر على عدم تفسير التاريخ الحي لعصرنا وطبيعة تناقضاته ومعنى التحولات الجارية ومحتواها ، وحسب ، بل انها تخفض ، عن عمد ، حقيقة الحياة الحقيقية الى مرتبة الادراك الضيق المحدود للعالم عن طريق الفرد ، الذي تهزه الاهواء والعدوانية ، ويخضع ، راغبا ، لسيطرة الغرائز الحيوانية والحالات النفسية الكئيبة ، والذي هو عبد للملكية والاخلاق الانانية .

اما فلسفة الواقعيين الجدد التي استندت ، بشكل واسع ، الى العلوم الطبيعية والرياضية ، والتي جعلتها موضوعيتها الخارجية شعبية في الغرب ، فقد انطلقت ، لتفسير ظواهر العالم المادي ، من هوية الموسوع الحقيقي للواقع ، من فكرته المجردة مع الوعي المدرك او المنشىء لهذه الفكرة . في الحقيقة ان الواقعيين المحدثين عادوا الى بعض افكار فلسفة الطبيعة المثالية .

ولقد كان هوايتهيد يريد ان يقنع قراءه بأنه يأخذ الطبيعة كتدرج لا يتوقف ، كزمان ، ولكنه عجز ، مع ذلك ، عن ادراكها كجوهر . فهو يبسط الطابع الـذري للوعي الغريب بحيث يشمل الكون ، الذي يقسمه الى أحداث متفرقة ، محولا بذلك الجوهر و« الزمان » الى مجموع احداث منفصلة . وكان هوايتهيد ، الذي يماثل بين الوعي وموضوع المعرفة ، مثله مثل الواقعيين الجدد ، يعتبر العالم الواقعي كثمرة للوعي الانساني ، بمعنى انه يكرر انظار المثالية الذاتية ، وانه يجعل من الحدس اداة للمعرفة ، منضما بذلك الى برغسون حول هذه النقطة . وهكذا ظهرت فلسفة هوايتهيد البنيوية على الاساس المتحرك للوعي المستلب للشخصية ، وهو أساس منقطع عن العلاقات الحية مع العالم ، وعاجز اذن عن تركيب اي شيء . اما التومائيون الجدد و« الايمانيون » الاخرون (هارتمان والكسندر وهابرلان الخ ..) ، الذين كان أسلوبهم يتميز بليونة كبيرة ، وكان قادرا على التكيف حسب مقتضيات الاحوال للمجتمع الرأسمالي الحديث ، فقد كانوا يبدلون طابع حججهم طبقا لتغير الاوضاع الاجتماعية .

لقد كانت الفلسفة التومائية الحديثة تعترف بواقعية العالم ، غير انها لم تكن تدرس الواقع القائم موضوعيا ، بل كانت تدرس ذلك الواقع الوهمي الغريب ، المؤلف من الكائن « بالفعل » و« بالقوة » ، الذي يصطنعه الوعي المنطوي على ذاته

للشخصية المسلبة . ويمكن لنا ان نتبين في هذا « الواقع » وجود روح خالدة ثابتة في اساس الطبيعة الانسانية . هذا «الواقع» يؤيد امكان الوحي وغيره من التصورات التي لا تنتمي الى عصرنا ، عصر التحولات الاجتماعية الكبرى ، والاكتشافات العلمية، بل الى الازمنة المظلمة التي كان يسود فيها اللاهوت والاسكلائية والابليسيات . على أن اعتراف التومائيين المحدثين للواقع الخارجي لا يعني ، مع ذلك ، أنهم يردون جوهر الكائن الى الظواهر المادية ، فهذه في نظرهم تأتي في المرتبة الثانية لانهم يضعون الله كمبدأ اول ، كأصل لجميع المبادىء . من اجل هذا كانت درجة معرفة الاشياء ، في رأي التومائيين الجدد ، ناقصة وغير خالية من العيوب : فالانسان لا يعرف الاشياء نفسها ولا سيرورتها ، ولكنه يعرف نظائرها التي صنعها عقله . هذه النظائر تتيح الاقتراب من الحقيقة . ثم ان المعرفة نفسها لا تتصف بالكمال ، لانها غير خاضعة لا للزمان ولا للمكان ، انها « خالصة » (أو نظرية) ، مستقلة عن المحسوس ، ونضيف أنها بذلك عاجزة عن امتلاك موضوعها . لذا فان التومائية الجديدة ، بالرغم من كونها قد أعلنت ان هدفها هو درس واستيعاب الواقع ، لا يمكن لها ان تصبح اداة لادراك هذا الواقع .

اما بخصوص الكتاب المرتبطين روحيا ، بصورة ما ، بمفاهيم العالم الكاثوليكي، امثال مورياك أو برنانوس او بول (Böll) ، فقد اصبحت وجهة النظر هذه عقبة تحول بينهم وبين معرفة الصراعات الحقيقية في الحياة . فمؤلفاتهم تشتمل على مشهد كامل صادق (اكثر اجتماعية واتساعا عند بول مما عند مورياك لان هذا يقتصر أساسا على اطار الاسرة البرجوازية) لحياة الانسان الخاصة والاجتماعية . ولكن هؤلاء الكتاب يعتبرون ويعرضون أجزاء من صراعات الواقع الاجتماعية على انها صراعات ناشئة عن اجتماع الخير « الخالص » والشر « الخالص » .

ولكن التحريض في نتاج مورياك ، وهو كاتب صارم عميق ، مرتبط عضويا بالتقاليد الواقعية ، مؤيد « للرواية الطبائعية » ، كاتب على خلاف مع الكاثوليكية الرسمية ، هو عبارة عن نضال ضد كافة مجالي الشر . وتتسم الفكرة الاخلاقية في مؤلفاته برغبة الكاتب في تطهير الانسان من أدران الشر الذي هو غارق فيه في حياته اليومية . ولم يفكر مورياك قط ان تغيير الوجه الاخلاقي للانسان يستدعي تغيير أوضاع حياته الاجتماعية ، فظل ، من هذه الناحية ، ضمن حدود الوعي التقليدي. ولكن هذا لا ينفي كون آثاره قد اتسمت بمظهر نقدي بارز ، ناشىء عن العقيدة المورياكية : فالكاتب ، في ادانته للشر ، درسه وصوره بجميع تفاصيله الشنيعة التي تفوق الوصف ، كما في رواية « تيريز ديكيرو » ، التي تروي قصة امرأة شابة تتزوج طمعا في الثروة ، ثم تقتل الزوج « الذي تبغضه » بالتسميم البطيء ، أو رواية « الساغوين » ، وهي تصف موت طفل ممسوخ بائس كان ضحية لقسوة

أسرة من الاسر البرجوازية وخلوّها من العاطفة . ان تفكك العلاقات العائلية ، وانحلال الشخصية بتأثير الجشع، وتنكر الانسان لأجلّ النواحي في طبيعته تحت تأثير الطمع في المال ، وقسوة روحه وتبلدها ، وسحق ارادة الاخرين بصورة تعسفية ، والجريمة الخفية ، كل هذه المآسي التي تمر في الحياة البرجوازية العادية ، اصبحت في مؤلفات مورياك تفاصيل واقعية تمد القصة بالصدق . ثم ان هذه المآسي هي ، في الوقت نفسه ، مآس انسانية تولّدت عن كون فاعليها قد استخفوا ، بهذا الشكل أو ذاك ، بمبادىء الاخلاق المسيحية . من أجل ذلك كانت واقعية مورياك محدودة سواء على صعيد مادة البناء او على صعيد النتائج المستخلصة . على ان مشاهدات الحياة التي تضمها مؤلفات الكاتب كانت تتطلب منه ان يتخطى مثاله الاخلاقي ويدخل في نظام اخر للمفاهيم عن مصادر المصائب الانسانية والوسائل الكفيلة بازالتها . الا أن مورياك لم يقدم على مثل هذه الخطوة .

أما « بول » فان الوشائج التي كانت تربط بينه وبين الاوساط الديمقراطية في المانيا الغربية ، وعداءه الصريح للعواقب التي ادت اليها النازية ، وذكريات الكارثة الوطنية التي ما زالت حية في ذهنه ، ومعارضته للنازية الجديدة والرجعية ، كلها حلت في نتاجه محل الاوهام الكاثوليكية ومحتها وفتحت هذا النتاج على الصراعات الحية الواقعية ، والتناقضات الاجتماعية الحقيقية .

ان الفن الواقعي الحقيقي لا يمكن له ان يتغذى من دائرة الافكار المعبر عنها سواء في التومائية الجديدة او في الانواع الاخرى من المفاهيم الايمانية للحياة .

كذلك لم يكن في وسع الاتجاهات التأليفية للوعي البرجوازي ان تسود ، لان التقريب المركزي البشري والاناسي في استيعاب التدرجات الحية لم يختف من الوعي الحديث ، بل كان يتجلى فيه بأشكال جديدة . ومفهو « ماكس شيلر » نموذجي ، في هذه الناحية ، اذ ان تأملاته الفلسفية ، شأنها شأن افكار « هوسرل »، كان لها تأثير حاسم في الوجودية . وقد ادرك شيلر تنامي دور الصفوة في المجتمع البرجوازي الحديث ، لهذا السبب كانت مشكلة « الادارة » و« الطاعة » في نظره هي المشكلة الاساسية في علم الاجتماع وفلسفة التاريخ . والحجج المقدمة لتبرير سيطرة الاقلية على الاغلبية ، و« الصفوة » على العامة ، مستمدة من « قانون الاعداد الصغيرة » ، الذي صاغه ، لهذا الغرض ، عالم الاجتماع النمساوي « فيزير » . فقد كتب شيلر ، في كتابه : « النموذج والرئيس » ، يقول : « ان مبدأ الادارة والاطاعة ، او بالاحرى القانون ، الذي مؤداه ان كل جماعة أيا كانت ــ سواء أكانت أسرة ام قبيلة أم شعبا أم أمة ام جالية ام شريحة ثقافية أم طبقة ام تجمعا مهنيا ، ام طائفة أم عصابة من قطاع الطرق او اللصوص ــ تنقسم الى قسمين : القسم الاصغر ، الذي يقود ، والقسم الاكبر ، الذي يطيع ، هو القانون الطبيعي والعام لعلم الاجتماع » ...

وفي مكان اخر بعد هذا الكلام قال : « والجماعة ، كجماعة ، تبدو بعيدة الشبه بالجسم الحي ... فكل جسم متعدد الخلايا يشتمل على أعضاء حيوية تختلف من حيث القيمة : هناك تدرج في مراتب الاعضاء القائدة ، والاعضاء المنفذة . » (١) ولما كان تقسيم المجتمع ، الى وسط حاكم وعامة خاضعة له ، معتبرا في نظر شيلر كقانون عضوي للكائن ، وكان هذا التقسيم غير متوقف ، حسب رأيه ، على بنية طبقات المجتمع ، ولم يكن نتيجة لعدم المساواة ، فلا بد من وجود اشخاص اساسيين يتصفون بالصفات الثابتة لممثلي الوسط الحاكم . وهكذا تظهر عند شيلر فكرة نمذجة الصفات الاناسية ، التي يعتبرها مبادىء محركة للتقدم الاجتماعي ، وتعبيرا « للخالد والثابت » في الانسان . وكتب ايضا : « ... ها هو المخطط الممكن للنماذج ، او كما أحب ان أسميها « المثل الاصلية » : وهي القديس ، والعبقري ، والبطل ، والذهن المحرك للحضارة ، والانسان العملي .(٢) » هذه النماذج الموجودة، حسب رأي شيلر ، في الكائن كصور للروح تهيء سلفا هذا الشكل او ذاك من اشكال السلوك البشري في اي عهد من العهود، وفي الوقت الذي كان فيه شيلر يجعل لنموذج البطل أهمية كبيرة ، كان يربط مع ذلك مظاهر البطولة في الانسان بالصفات التي رسخها المجتمع البرجوازي ، وقد اعترف بذلك قائلا : « هاك أهم نماذج الابطال : وهي رجل الدولة والقائد العظيم والمستعمر (٣) » .

ونجد صدى لهذه النموذجية لدى عدد من الفلاسفة وعلماء الاجتماع البرجوازيين المعاصرين : فمفهوم الطبيعة الانسانية الثابتة الصفات شيء اساسي في الوعي المعاصر غير الاشتراكي ، وغالبا ما نجده في الفن .

هذه الفكرة تولد في الفن مفهوما غامضا للطبيعة الانسانية ، التي تصبح بذلك غير خاضعة للواقع ، مما يؤدي الى سيطرة التحليل النفسي . وفي كثير من مؤلفات القرن العشرين تحولت حياة الانسان النفسية الى سلسلة مستقلة ، كما يزعم ، عن الواقع ، تتطور ، حسب هذا الزعم ، طبقا لقوانينها الخاصة ، ولا تخضع في ذلك الى قوانين العالم الموضوعي الذي تقتصر مهمته على ان يكون ذريعة او صدمة خارجية لحركة العقل الانساني المستقلة . على هذا النحو نجد الحياة ممثلة عند «بروست»، أحد أهم الواقعيين البرجوازيين في عصرنا . وقد فصل علم النفس عن البيئة والجو الاجتماعي، اللذين أنشآه، عند كتاب اخرين لا يحفلون بالناحية الاجتماعية-التحليلية

(١) ماكس شيلر : شريفتن أوس دم ناشلاس ١ ، زور ايتيك اوند اركنتنيسلهر ، فرنك - فرلاغ - برن ١٩٥٧ ، ص ٢٦٠ .

(٢) نفس المصدر ، ص ٢٦٨ .

(٣) ماكس شيلر : « شريفتن أوس دم ناشلاس » جـ١ ، ص ٣١٤ .

للفـــن ، او بعبارة أخرى ، لا يحفلون بأساسه الواقعي ، أمثال فيرجينيا وولـــف وجيرترود شتاين وأوجين اونيل ، الخ . وكان الكتاب ، الذين يتسم نتاجهم بضعف في تحليل الواقع الاجتماعي ، غالبا ما يعتبرون الناحيــة النفسيــة ، او البيولوجية للطبيعة الانسانية مستقلة ، ويضعون مكان العلل الاجتماعية للسلوك الانساني حوافز بيولوجية او غريزية ، كما فعل ، على الدوام ، شيروود اندرسون ، وفي اغلب الاحيان وليام فولكنر . وتقدم مؤلفات هذين الكاتبين ، المختلفين من حيث القيمة ، لوحــة واسعة وامينة للحياة اليومية للريف الاميركي وسكانه المحصورين ضمن اطار مصالحهم الخاصة الضيقة ، المرهقين بهموم الاعمال والاسرة ، والذين يحركهم التسابق نحــو الكسب ، وهو تسابق يفسدهم اخلاقيا ونفسيا . على ان تصوير الاوضاع الواقعية لحياة البرجوازيين الريفيين الصغار ، الذين تسيطر عليهم الافكار السبقية العنصرية والدينية ، والتزمت والشح ، لا يؤلف عند اندرسون سوى خلفية للفواجع الرهيبة التي تنزل بأبطال مؤلفاته المنعزلين . لقد كانت لدى اندرسون رؤية صحيحة لابطاله، وهم اناس جديرون بالرثاء ، ضيقة تولعاتهم ، محرومة رغباتهم ، خائبة امالهـــم ، ولكنه لم يكن يأخذهم من حيث كونهم نماذج اجتماعية ولا من حيث كونهم أناسيّ ، وبالتالي ، كائنات تظهر ، بطريقة مختلفة ، جوهرا انسانيا واحدا ، ثابتا ، خارجــا عــن الزمن ، جوهرا تهيمن عليه الغرائز او الجنس او الانفعالات ، او الخــوف او الفرح ، وفي أغلب الاحيان الخوف فــي مواجهة الحياة ومواجهة الغير . لقد كان يهتم بدراســة حلكات النفس الانسانية ، التــي كان ينتزعها من تحت تأثير العوامــل الاجتماعيــة . ويصبح الجنس ، سواء منه المكبوت او المعلن بشكل صارخ ، عنــد اندرسون ، هو المحرك لعدد من ابطاله ، أكان ذلك في رواياته (كالضحكة السوداء) أم في قصصه (كانتصار البيضة ، ووينسبرغ ، واوهايو) .

وكثيرا ما تكون السببية الاجتماعية الطبيعية محجوبة في قصص اندرســون ، وتبدو مواجهة بسببية الظواهر النفسية الفيزيولوجية ، وهي سببية محرضة غــير معقولة . وبذلك تكون اعمال الابطال غير متوقعة ، صعبة التفسير ، ولكنها مهيــأة باستمرار . ان مفهوما للانسان كهذا لا بد وان يغير في طريقة السرد ، التي تتكــيف بحيث تعرض التبدلات النزوية لمزاج الابطال ، وحالتهم النفسية ، قاضية بذلك ، في الغالب ، على الترابط المنطقي الخارجي للاحداث ، خالية أحيانا من كل منطق داخلي. ومن الاشياء المميزة ان ترى ان اندرسون يرفض تنــاول الحيــاة برمتهــا مستوفية شروطها السببية . من أجل هذا ترى قصصه متسمة بخلوها من حل للصراعـــات وخلوها من موضوع . فالابطال يدخلون غمرة السرد ولهم طبع تام التكوين مستقــل خارجيــا عن الموضوع وعن البيئة الاجتماعية اليومية . وقصاراك ان تحذر انهــم مشتقــات عن البيئة ، لان الكاتب ، الذي يتجه ، عن وعي ، نحو « الاستمراريـــة

الانسانية » في الانسان ، يطمس ارتباط خلق الشخصيات بالبيئة . وبذلك يتضاءل اكثر فأكثر ، تمكن اندرسون من اللجوء الى نهج واقعي ، وتتشبع مؤلفاته أكثر فأكثر بالطبيعة والتأثيرات الانحطاطية ، التي تحد من قوة النقد في كتاباته .

اما طريقة فولكنر ففيها كثير من الطرافة . واذا كان ستندال يشبه الروايـــة بمرآة متحركة عبر طريق واسعة ، ففي امكاننا ان نشبه روايات فولكنر بعربة تسلك شارعا متربا في مدينة صغيرة من مدن الاقاليم . وهذه العربة تنقل عددا من السكان المسنين الذين يعرفون جميع أبناء المدينة معرفة تامة ، ويعلمون كافة الشائعات التي يتداولها الناس في حوانيت البقالة ، ويستطيعون ان يقولوا لك ماذا فعل فلان او ماذا سيفعل في المستقبل . وهم يعرفون ما يقوم بــه سكان المدينة المرموقون ، ومـا هي المضاربات التي تُعدّ ، ويعلمون بالفواجع الخفية التي تدور في هدأة الليل ، وفـي الغابة المجاورة حيث تتردد احيانا طلقة نارية . والحكاية التي يروونها تماشي ايقاع العربة الرتيب ، ويتحدث كل واحد ، على طريقته ، عن نفس الحدث ، ساردا كــل التفاصيل ، مكررا نفس الشيء أحيانا ، مكملا ، مع ذلك ، القصة نفسها . ولكــن حديثهم عن مسقط راسهم أو المقاطعة ، التي يعيشون فيها ، وكل ما يحدث داخلهما لا يبرز صورة الحياة اليومية الا نادرا . ويكسو الغبار ، الذي تثيره العربة ، وجـوه هؤلاء الرواة ، وتلهب اشعة الشمس المحرقة اكتافهم . هذا والعجلات تصرّ ، وتحمل الانسام انفاس السنابل ، ودخان المنازل ، ورائحة الخيول الحريفة . ان حياة الريف الرتيبة المتعبة لتتغلغل في رواياته ، التي تؤلف بابا طريفا لاخبار الجنوب بالولايات المتحدة .

لقد درس فولكنر هذه الحياة ، وعرض كل ما تشتمل عليه من قسوة وخشونة، مصورا فيها الانسان ككائن بيولوجي متعارض مع البشر الاخرين ومـع العالم ، اكثر مما هو كائن اجتماعي ، جاعلا منه كائنا خاليا من العقل ، مخبولا ، جاهلا يعمــل لغاية بعيدة ، ويحركه الجشع ، ويتصرف تحت وطأة تأثيرات فيزيولوجيــة بحت ، هي خليط من العصاب والانحرافات المرضية عن الحالة السوية ، ومن الميول الجنسية المكبوتة او المستورة . في مؤلفاته اصحاب مزارع ومستأجرون وعمــال زراعيــون ، موبقايا ن أسر ارستقراطية ، وسود ما زالوا يذكرون عهود الرق ، وبيض لم ينسوا بعد استثماراتهم ، وعمال ومحامون من الاقاليم وسماسرة وموظفو بلديات ، ورجال بوليــس ومحكومون بالاشغال ، وقتلة وضحايا ، وجانحات وقوادون ، ومهربــون ورجال أعمال ، وسيدات مسنات ، ومتشردون ، وضعاف عقول وأصحاب قطعان ، ومحاربــون قدامى ومثقفون ، ورجــال من كو ــ كلوكس ــ كلان ويساريــون ، ومصرفيون ومبلغون ، كل اولئك يؤلفون خليطا يبرز لوحة للحياة مليئة بالحركـة ، زاخرة بكآبة غريبة ، حينـا واقعية ، وحينـا اخـر طبعية ، مهذبة عـلى الطريقـة

الانحطاطية ، وفي الوقت نفسه قاسية وبلا أمل .

ويتسم قصصه باهتمام متواصل بالناحية الغريزية ، اللامنفعلة من الطبيعة الانسانيـة التي تدفع الانسان الى القيام بأعمال عقلية خاصة ، وقد ادى نسـخ الانفعالات نسخا طبعيا الى غياب الترابط في عدد من مؤلفات فولكنر ، لم يستقم فيه تسلسل الاحداث او قوّض تقويضا . وقد انعكس هـذا المظهر المشوش في رؤية الحيـاة ، بشكل آلي تقريبا ، على المؤلفات الزاخرة بمونولوجات داخلية مبهمـة ، وانفعالات مكثفة تنم عن الخوف الذي يشعر به الابطال أمام الحياة او الموت ، او عن تعطشهم الى القسوة او الاجرام ، او عن عواطف سامية الى الحد الذي يبدون معـه متصنعين ، أو كذلك عن مشاغل وحسابات يومية فائقة الابتذال . لقد كانت الفوضى والتشوش في مفهوم فولكنـر للعالم ينتقلان الـى مؤلفاته نفسها (مثـلا ديسندس ، وموبيز وأسطورة) . وكانت الرمزيـة احيانـا تفرغ رواياته مـن أي تصوير واقعي للحياة .

ويرتبـط البناء الهندسي في مؤلفات فولكنر ، ارتباطا عضويا ، بمفهومـه للطبيعة الانسانية . واذا كان العالم الداخلي ، الروحي للانسان لا يمكن معرفتـه عقليا على الدوام ، بل كان يعصى احيانا على التحليل الذاتي ، فان حقيقة الحيـاة نفسها ، حقيقة العلاقات والاحداث والوقائع ، أي مجال ما يمكن معرفته من التطبيق العملي الانساني ، غير متواطئة : ان مضمونها ليبدو كمجموع لآراء مختلف البشـر فيهـا . من أجل هذا تحولت روايات فولكنر الى وصل بين مونولوجات الابطـال الداخلية ، يتدخل فيه صوت الراوي (ثلاثية الريف ، والمدينة ، والملاذ) ، أو تحولت الى دراسة للمشكلة التي تؤلف قلب السرد (ايسالوم ، ابسالوم) الذي يجري فـي الوقت نفسه مع الابطال .

لقد كان الاساس الواقعي لمؤلفات فولكنر واهيا ، دون ادنى شك ، ولكنه راح يسيطر على أفضل رواياته مكسبا اياها سمة الجدية والعمق ، مدخلا فيها صراعات أساسيـة ، مصورة بطريقة موضوعية ، أي سائرا مع حركة الحياة ، مسيطرا عـلى اعمال الابطال . واذا كان الغرض الوحيد للتصوير قد ظل ، لمدة طويلة ، بالفعـل ، بالنسبة الى فولكنر ، هو مصير الجنوب ، الذي كان مرتبطا بـه ارتباطا لا ينفصم ، بما في ذلك الاوهام الموجودة فيه ، ففي رواياته الاخيرة ، وخاصة « الملاذ » ، اصبح مصير النظام الاجتماعي نفسه ، لا مصير « يوكناباتوفا » وسكانها ، هو الموضـوع السائد . فقد تطور فولكنر نحو واقعية نقدية ، متحررا ، شيئا فشيئا ، من تـأثير رؤية طبعية انحطاطية للعالم . وقد قويت الاتجاهات الواقعية في القسم الاخير مـن نتاجه تحت تأثير وضغط التطورات التي أدت ، في كل مكان بما في ذلك اميركـا ، الى اضعاف مواقع الرأسمالية .

وهناك صراع في نتاجه بين الاتجاه الطبعي والمنحط وبين الاتجاهات النقدية والمؤمثلة للحياة . فهو يسعى جهده لمعارضة التطبيقية والمنفعية واللااخلاقية بالقيم الاجتماعية الايجابية وبالذين يحملونها ، لانه قر في روعه ان الانسان فاقد انسانيته في المجتمع المعاصر.

وقد عرف كيف يفهم قيمة ونبل افكار الشيوعية ، رغم انها ظلت غريبة عنه . كان يرى ان الشيوعية حلم رفيع ليس له جذور في الحياة ، وكانت هذه هي غلطته الكبرى ، التي سدت في وجه نتاجه كل سبيل تاريخي موضوعي . لقد كان مربوطا ، في كل نواحي مفهومه للعالم ، بأفكار الديمقراطية البرجوازية ، ولكن غير الديمقراطية السائدة اليوم في أميركا والتي تعكس مصالح الاحتكارات . فقد كان ينظر الى هذه الاخيرة بسخرية وعدم ثقة . لقد كانت مثله العليا الاجتماعية مقرونة بالماضي ، بتلك الدائرة من الافكار ، التي كان يدافع عنها في أواسط القرن الماضي ، ديمقراطيو الجنوب والفيدراليون والدستوريون أمثال ستيفنس وكالهون وليبير ، الذين كانوا يعتمدون على العلاقات التي هي من النموذج الابوي بين ارباب العمل والعمال من البيض والسود، والديمقراطيون الذين كانوا يدافعون عن حقوق رب العمل المستقل، ويحترمون بالتالي الاستقلال الشخصي للانسان ، الابيض والمالك بالطبع . لقد كانوا يحرصون كل الحرص على مصالح الملاك ، ولكنهم كانوا ينتقدون بشدة اسلوب الانتاج الراسمالي في الولايات الشمالية ، مدللين على ان الرق الذي يبقي على العادات الابوية ، المزعومة ، اكثر انسانية من نظام المصانع .

وليس من ريب في ان افكار هذه الديمقراطية القديمة تلج وعي فولكنر ، بصورة غير مباشرة ، على شكل تقليد طورته الظروف التاريخية الراهنة . ولكنه ينتقد ، بروح هؤلاء السابقين، الجشع الذي يسمم في الانسان كافة الصفات الاخلاقية والانسانية ، ويجسد هذا الجشع في آثاره « السنوبس » ، (المتطفلون) . انه يؤمثل ، الى درجة التصنع ، أبطاله المرتبطين بالتقاليد الابوية في الجنوب (غاقن ، ورتليق ، والقاضي) ، صابا جام غضبه ونقمته على ممثلي نموذج « السنوبس » (المتطفلين) . بيد ان جوهر « السنوبسية » يبدو له غير معقول ، وأنه لم تفرضه لا الظروف الموضوعية للحياة الاجتماعية ولا الطبيعة الانسانية نفسها . في الواقع كان فولكنر يرى ان روح ديمقراطية الجنوب القديمة ، أي تلك القوة الوهمية غير الموجودة، كانت وحدها هي القوة الوحيدة القادرة على التصدي لعنصر «السنوبسية» المفسد ، وللاخلاق المغرضة الشوهاء التي تتولد عنه ، وهو اذ يصور آلام الناس ومصائبهم وعملهم اليومي الثقيل ، الخالي من الفرح ، لم يكن يعتقد أنهم قادرون على تغيير ظروف حياتهم هذه . لقد كان يشبه اناس العمل بالخلدة ودود الخشب ، ويضيف انه اذا كان في استطاعة الخلدة ان تقوض اسس بناء ، وفي استطاعة دود

« الارَضة » أن ينخره ، فليس في مقدور البشر ان يهدموا النظام القائم ، اذ يعوزهم تقرير الخلد المنفرد والتقرير الجماعي للارَضات . لقد أخفى عدم الثقة هذا بالطاقات الخلاقة الثورية للجماهير عن فولكنر السمة المميزة للتاريخ الحديث ، وحتى وقائع الحياة الاميركية ، التي ادركها شتاينبك ، وتناولها في « أعناب الغضب » ، كما أدركها كولدويل . وطبيعي ان يكون مفهوم الثبات ، وعدم التغير الجذري للمجتمع الذي يسوده الجشع ـ بالطبع كان فولكنر يقول بامكان تغييرات منعزلة داخل المجتمع ـ قد حال بينه وبين اعطاء لوحة تركيبية للتناقضات الحقيقية للمجتمع البرجوازي والتاريخ المعاصرين . ان تآليفه لاشبه برسم جداري قاتم ، صادق حينا بشكل صارم ، واستشباحي حينا اخر . الا ان هذا الرسم محروم ، مع ذلك ، من النزاهة ، وهو لا يرتقي الى مستوى الكمال، لا لان الفنان كان يعوزه الوقت والصبر، بل لانه لم يعرف كيف يلتقط ، من وراء حركة الحياة اليومية، كل الحركة التاريخية، ولم ينجح في تجسيد وقائع التاريخ الحي ، التي لا يمكن بدونها رسم لوحة واقعية للعالم ذات أبعاد ملحمية .

ان المنهج الواقعي عند فولكنر مُوهَن ومحول ، ولكن ليس الى الدرجة التي يوجد فيها لدى الواقعيين البرجوازيين الحقيقيين ، الذين يمكن لنتاج بروست أن يكون نموذجا عنهم .

فملحمته « بحثا عن الزمن الضائع » تعتبر عادة كثمرة ادبية للبرغسونية . وليس هناك من شك في ان برغسون قد اثر في مفهوم بروست للعالم ، كما اثر في مفاهيم كثير غيره من المثقفين البرجوازيين الا أن أسلوب بروست ليس تطبيقا مباشرا للمفاهيم الفلسفية البرغسونية على الفن ، اذ ان تأثير الاساليب الفلسفية في نتاجه الفني قد حُوّل تحويلا شديدا ، وبدا منكسرا عبر تجربة الفنان في الحياة . فنحن نجد شبها بين أفكار بروست ومفاهيم برغسون ، ولكن هذا الشبه متعلق بعقلية ومبرّر بأسباب اجتماعية متجانسة ، وليس نتيجة لتأثير مباشر .

في الواقع ان تناول دراسة العالم المادي عند برغسون يحمل بعض الصفات المشابهة للطريقة التي يتناول بها بروست دراسة المجتمع . « صِلْ هذه بتلك ، وبكلمة واحدة ، صل الاشياء المنفصلة في تجربتك اليومية ، ثم حوّل بعد ذلك الاتصالية الجامدة لصفاتها الى هزات محلية ، وتعلقْ بهذه الحركات متخلصا من المكان القابل للقسمة الذي يضمها كيلا تأخذ منها بعين الاعتبار ، من بعد ، سوى التحرك ، وسوى هذا الفعل غير المجزأ الذي يدركه وعيك في الحركات التي تؤديها أنت نفسك : وبذلك ستحصل ، من المادة ، على رؤية ، قد تكون متعبة لمخيلتك ، ولكنها صافية ، وخالصة مما تحملك ضرورات الحياة على اضافته اليها في الادراك

الخارجي » (١) ، هذا ما كتبه برغسون ، الذي يبدو هنا وكأنه يصف طريقة بروست الابداعية .

لقد كان برغسون يعتبر الوعي كوحدة للماضي والحاضر ، لا يختفي منها الماضي ، بل يذوب في الحاضر الذي تجعله الذاكرة يحيا فيه . هذه الفكرة البسيطة، والتافهة في الواقع ، يمكن العثور عليها في رواية بروست ، التي هي مؤلفة كتذكار للماضي فيه من الحياة ، في نظر الكاتب ، اكثر مما في الحياة الواقعية ، فالذاكرة ، التي تصهر الماضي والحاضر في جوهر واحد ، كانت هي الاداة التي مكنته من عرض التحويل الثابت للماضي ، الذي قام به الوعي الى حاضر . وليس هناك انفصال ، في رأي بروست ، بين هذين الجزئين من الزمن ، والحدود التي تعين كلا منهما متحركة وغير واضحة .

وقد كان برغسون يسمي عملية تحضير الماضي هذه ، بواسطة الذاكرة ، في الزمان ، منحلاً ، في الواقع ، هذا المعنى المجرد النظري الذي يقاد الحركة الحقيقية للحياة ، محل تطوره ، أي صيرورته الواقعية . وقد لجأ بروست ، هو أيضا ، الى هذه الطريقة عند وصوله الى نهاية المهمة الفنية الاساسية لمؤلفه ، تلك المهمة التي كان قوامها اعادة تكوين تيار الحياة كتيار للوعي في عملية تحضيره الحالية ، وبكليته ، على حد زعمه . بعبارة اخرى ، كان بروست يرى أنه اذا بَسَط حياة بطله ، مارسيل ، العاطفية بحذافيرها ، وكذلك حياة الابطال الآخرين ، وركز على تحليل ردود الفعل النفسية لابطاله ، في مواجهة العالم ، ووصف دائرة وعيهم ، فانه بذلك يصور حياة المجتمع ، أي حياة البرجوازية الفرنسية الكبيرة ، خلال الفترة الممتدة من آخر القرن التاسع عشر حتى الحرب العالمية الاولى . ولا شك في ان بروست ، بتصويره أخلاق المجتمع ، كان يعتبر نفسه مؤرخا له . ومع ذلك فقد كانت حقيقة الحياة تبدو ، في روايته ، وكأنها تذوب في المفهوم الذي يتكون عنها في الادراك الفردي . وقد فقدت الحقيقة الموضوعية لظواهر الحياة من ثباتها ، واصبحت متحركة بقدر ما هي متحركة صورتها المنعكسة في وعي القصاص . ان تحليل الحياة الى احداث عابرة وانفعالات وتذكارات قد حدا ببروست ، بعد ويليام جيمس ، الى اعتبار ادراك الشخصية للعالم الخارجي كعملية متحركة متواصلة لا يمكن حلها . « ... ان الوعي يتبدى ، على الدوام ، كجوهر « لذاته لا ينحل » ، هذا ما كتبه ويليام جيمس في كتاب « علم النفس » ، الذي يمكن اعتباره ، بالاحرى ، كنظرية ذرائعية (براغماتية) للمعرفة . ويستطرد جيمس قائلا : « ان تعابير ، كمثل « سلسلة » او « مجموعة » ظواهر نفسية لا تمكننا من ادراك الوعي الذي نتلقاه مباشرة منها : فهو ليس مربوط ، بل انه يجري باستمرار . ومن الطبيعي جدا ان

(١) برغسون : « المادة والذاكرة . بحث في علاقة الجسم بالروح » ، باريس ، ١٩١٠ ، ص ٢٣٢ .

تطبق عليه ، مجازيا ، كلمتا « نهر » او « سيال (١) » . لقد كان جيمس يقول بأن الاحساسات تنقل الى الدماغ ، أي الى الوعي حقيقة الاشياء .

وقد أكد جيمس انه : « اذا كانت حالات الوعي ، حقا ، غير خيالية ، فبقدر ما هو مؤكد أن في الطبيعة علاقات بين الاشياء المختلفة . مؤكد كذلك ، بل اكثر يقينا، ان هناك حالات وعي تعرف هذه العلاقات ... فاذا أخذت المسألة من وجهة نظر ذاتية كان لزاما علينا ان نتحدث عن تيار الوعي الذي يقارن بكل منها ويصبغه بصبغته الخاصة » (٢) ، هذه الفكرة هي تقريبا فكرة بروست ، الذي يمرر مركز الثقل ، فيما يتعلق بالتفسير الذاتي ، بتيار الوعي لظواهر الحياة ، او بتعبير آخر يحرمها ــ أي هذه الظواهر ــ من كل واقعية حقيقية .

ان بروست لا يهدم مادية العالم الظاهرة ، فروايته تتناول ، بتفاصيل عن الحياة صحيحة معبرة ، اخلاق أبطاله ومصالحهم ومشاغلهم وتسلياتهم ، وليس طبعهم معبرا عنه بالرمز ، بل هو ، على العكس ، محتفظ بكل حيويته . الا ان جوهرهم الانساني غامض وعصي على الفهم . فاشخاص الرواية يتجلون ، في مجالات شتى من الحياة ، بأقانيم متعددة من الصعب ان تقرر أيها الصحيح . فأوديت سوان ، تلك المرأة السوقية الخفيفة ، تبدو في الرواية سواء ككائن مؤمتل بحب « سوان » ، اي بادراكها الذاتي ، او كسيدة مجتمع ، أو كبطلة مغامرات مريبة ، او كربة أسرة محترمة ، و « سوان » نفسه يتغير كذلك حسب المجتمع الذي يظهر فيه، فمن غنج اجتماعي يتحول الى برجوازي تافه ، وشخصية « ألبرتين » ، التي يحبها مارسيل ، البطل الرئيسي وراوي القصة ، هي أيضا غير ثابتة وغير مفهومة ، ويقال الشيء نفسه بالنسبة الى الشخصيات الاخرى في هذه الملحمة . ثم ان مسارح الاحداث نفسها ــ من أماكن خلوية في الطبيعة او منازل ــ تتبدل حسب الطريقة المتغيرة التي يدركها بها « مارسيل » .

لقد كان بروست يعتقد أنه ، بتصويره أبطاله على هذا النحو ، يعبر عن اتصالية تطورهم وحركة الزمان ، وينقل بذلك الحياة المتحركة ، الجارية . ولكنه كان ، في الحقيقة ، يحطم المبدأ الاساسي للواقعية ، اذ ان مثل هذه المباشرة لموضوع التصوير تستتبع اجمالا غياب الحقيقة الموضوعية لظواهر الحياة او وقائعها . وقد كتب نيتشه ، قبل ذلك ، يقول : « هناك انواع مختلفة من العيون ... وعلى هذا الاساس توجد حقائق عديدة ، وبالتالي ليست هناك حقيقة . (٣) » وكمثل هوايتهيد، الذي كان العالم في نظره عبارة عن مجموعة احداث غريبة ، يقسم بروست التدرج

(١) ويليام جيمس : « علم النفس » ، بتروغراد ، ١٩١٦ ، ص ١٣٠ (طبعة روسية) .

(٢) ويليام جيمس : « مختصر في علم النفس » ، باريس ١٩٣٢ ، ص ٢٠٩ ــ ٢١٠ .

(٣) ف. نيتشه ، المؤلفات ، موسكو ، ١٩١٠ ، جـ٩ ، ص ٣٤٠ (طبعة روسية) .

التام لحركة الحياة الى لحظات غريبة تحدد مداها حالات الفــرد النفسية المنفصلة التي لا تذوب واحدتها في الاخرى . وهكـــذا أصبح الخط المتصل مقطعًــا في نقط خاصة . والزمن الذي كان ينبغي ان يعاد تياره بواسطة تذكار الماضي ونحـو لغـوي معقد ــ اي الشكل القصصي نفسه مطبقا من أجل التعبير عن سيولة اللحظة ــ حـل محله في الرواية تعاقب مراحل منفصلة ، وادراكات من القصاص منعزلة ، ولكن ذات قيمة متساوية ، وذلـك مهما كان مغزاها واتساعها . وقـد صُححت حركة الحياة وقُوّيت عن طريق وعي الشخصية ، التي تكون تجربتها الروحيـة أضيـق ، بما لا يقاس ، من العالم الذي كانت تعيش فيه . ومع ذلك ففي نظر بروست تجربة الفرد بالذات ، لا الحياة الواقعية ، هي التي ولّدت هذه التجربة وارتبطت بهــا بشكـل محكم ، وهي الموضوع الاساسي للدراسة والتصوير .

لقد دمر بروست الشكل الملحمي لا لكونه كــان يرفض تصويـــر الصراعات الاجتماعية بتمامها ، مفضلا وصف حياة مغلقة فقيرة روحيا ، والاخلاق الحرة للفئات الثرية ، بل لانه كان يدرك ويعالج الطبيعة الانسانية بطريقة ثنائيـة . كان بروست ، باعتباره الجوهر الانساني لطبع أبطاله منيعا ، مغلقا على المعرفة ، بمعنى أنه باعترافه بأن هذا الجوهر لا يمكن اخضاعه لتحليل اجتماعي ، او بكلام آخر ، لتصوير واقعي، كان يعتقد ، في آن واحد ، ان هذا الجوهر معزز وانه يظهر في الثبات الوحيـد الذي يمكن ان يوجد في العالم ، ألا وهو السلوك المشروط بالطبقة وباحساسات الانسان . لقد كان بروست يرى ان العلاقات الاجتماعية البرجوازية هي المظهر الوحيد الـذي يمكن ان تتخذه العلاقات الانسانية ، وأن الاختلافات الطبقية هـــي قاعـدة وجودية طبيعية . هذا المفهوم كان يعزل ملحمته عزلا تاما عن العالم الخارجي ، ويفتحها عـلى وقائع الحياة الواقعية التي استطاعت ان تلجها الرواية البروستية . وقـــد وصف بحماسة تفاصيل عالم الارستقراطية والثراء ، ووصف سكان هـذا العالم ، نزواتهم وعلاقاتهم ، انظارهم وعواطفهم . وقد سخر سخرية مرة مـــن الوصوليين ، مثـل « بلوك » والزوجين « فيردورين » ، ممن كانـــوا يحاولـــون أن يندسوا في المجتمع الراقي . ولكنه اضطر ان يبين كذلك ان هـــذا العالم هش ، سريـع العطب ، وان الحواجز بين الطبقات تنهار ، كما تشهد بذلــك حيـــاة « اوديت سوان » ومدام « فيردورين » ، أو زواج « روبير دو سان لـــوي » . لقــد كانت احداث الحيـاة الاجتماعية ــ قضية دريفوس ، والعلامات الدالة عــلى قرب الحرب الامبريالية ــ تمس ذلك العالم الذي نخرته لا خلقيته بالذات . لقد ابرزت رواية بروست نقدا له ، مع ذلك ، معنى أساسي مختلف عن النقد الاجتماعي الموجود في آثار شو و « هـ. مان» ورولان ، وغيرهم من الواقعيين النقديين . فقد وصل بروست ، في المرحلة الاخيرة من مؤلفه ، وخاصة في « الزمن المستعاد » ، الى استنتاج مفاده ان نـــوع الحياة الذي

كان يحبه مهدد ، فالامواج العارمة من المعارك والكوارث الاجتماعية باتت على مشارفه هو أيضا . لقد لجأ بروست ، في تشعيره شكلا وجوديا في حالة احتضار ، الى الوسيلة المجربة التي استخدمها جميع المدافعين عن النظام البرجوازي ، ألا وهي النقد الذاتي ذو الطابع المحافظ . ان الشخصية المستلبة ، التي تعتبر نفسها معيار الاشياء جميعا ومركز الكون كانت في حاجة ماسة الى قاعدة اجتماعية . ولم يكن من الممكن ان تسير الامور على نحو آخر ، لان استلاب الشخصية بالنسبة الى المجتمع لا يتحقق الا في المجتمع ، وخاصة في مجتمع متطور الى حد كبير . وقد راح بروست، خلال وصفه للوجوه الخفية من حياة المجتمع الراقي ، يمجد النزعة العسكرية ، ويؤدي قسطة للقومية فينحني امام « روبير دو سان لوي » ، الذي قتل في ساحة الشرف دفاعا عن المصالح الامبريالية للبرجوازية الفرنسية .

ورغم ان الاتجاه الاجتماعي للحمة بروست قد خنق بنفسانية « صرف » ، فان هذا لا ينفي أنه ذو مغزى ، لانه كان يؤكد ان الضمير البرجوازي ـ مهما بدا كاملا على الصعيد الشكلي بعيدا عن التطبيقية ـ قد بدأ يتخذ مواقع دفاعية في الظروف التاريخية الجديدة ، التي فرضتها الحرب العالمية الاولى على المجتمع البرجوازي ، الذي اخذ تركيبه السياسي يتغير تحت تأثير ثورة اكتوبر وافكار ثورة اكتوبر ، وكذلك من جراء اشتداد تناقضاته الداخلية بالذات . ان التطورات المعقدة التي كانت تجري داخل الحياة الروحية في القرن العشرين كانت تعكس تلك التطورات ، التي لا تقل عنها والتي كانت تحدث في الحياة الاجتماعية .

ان الاحداث الهائلة والتحولات التاريخية، التي يزخر بها الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية ، تمس حياة كل انسان وتدفعه ، بطريقة او بأخرى ، في تيارها الذي لا يقف في وجهه شيء . لقد كشف التاريخ أسراره امام الانسانية ، واصبح الناس يرون بأم العين حركة المستقبل ، وتهافت الانظمة والمفاهيم والمبادىء العتيقة . من اجل هذا أصبح معنى بطلان الاسس والمبادىء التي يقوم عليها العالم القديم هو السمة الاساسية للحياة الروحية في عصرنا هذا .

والمرحلة التاريخية الجديدة تفرض على الانسان الحديث مهمة جديدة تتسم بحدة لا سابق لها ، الا وهي مهمة الاختيار ، او التقرير الذاتي في المعركة الاجتماعية التي تجري في الوقت الراهن ، والتي يكوّن اتجاهها ومحتواها ، في النتيجة ، التحويل الاشتراكي للعلاقات الاجتماعية القائمة على الملكية . ان عصرنا لا ينسجم مع « الروبنسونيات » الروحية . فلا وعي الانسان ولا نشاطه يمكن ان يستغنيا عن قاعدة اجتماعية ، اذ لا يمكن ان يكون هناك وعي « خالص » ، مستقل عن الواقع ، ولا نشاط « في ذاته » ، بعيد عن النظام المعقد للعلاقات الاجتماعية ، والصراعات والمصالح والاهداف الموجودة في الحياة .

أما فيما يتعلق بالوعي البرجوازي ، فقد مضى زمان التقرير والكمال والوحدة. فبالنسبة اليه ، وكذلك بالنسبة للوعي غير البرجوازي ، الـذي لـم يصبح بعد اشتراكيا ، لا بد من التكيف حسب القوى الفاعلة والمتصادمة في المجتمع . من اجـل ذلك يتميز ، في داخله ، بالتنافر وعدم الاستقرار واللامنطقية والتناقض ، وفـي الخارج بالتصوير الوهمي للعالم والتعقيد ، لانه يعقد الوقائع الواضحة البسيطة في الحياة ، ليُحِلّ محل الواقع نظاما وهميا ، بمعنـى أنـه يحاول ان يذيب الواقع في ذاته . ولكن ، وراء كل اوهام وخيالات الوعي المستلب ، يقوم معطى ثابت ، يدركـه الافراد على انحاء مختلفة بالطبع : الا وهو الشعور بوهن العلاقات الاجتماعية الراهنة وعدم استقرارها .

ومن اكثر الاشكال شيوعا ونموذجية لرفض المجتمع الحديث انتقاده انطلاقا من شخصية وهمية ساذجة تشتمل على ادراك مباشر ، « طفولي » العالم ، مثـل هـذا النقد مرتبط ، في العادة ، بالتعبير عن مفهوم شعبي ، ديمقراطي ، تلقائي ، كما فـي « مغامرات الجندي الشجاع شيفيك » ، « لهاسيك » او كوميديات شارلي شابلن . ولكن الشعور بضعف العلاقات الاجتماعية القائمة وعـدم استقرارها مستدرك ، في الضمير البرجوازي الصرف ، بطريقة خاصة جدا تظهر عن طريق رفض للتقدم التقني والحياة الحضرية الكثيفة في المدنية الحديثة المشبعة بالآلات من كل صنف .

في محيط الفن ظهرت هذه العقلية ، بصفة خاصة ، بجاذبيـة البدائية ، سواء منها العائدة الى الازمان الغابرة ، او الموجودة حاليا عند بعض الشعوب التي لم تتأثر كثيرا بالمدنية . ومهما يكن من الامر فان منجزات الفـن الشعبي البدائـي ، المليئـة بالنزاهة والصحة الاخلاقية ، ونتاج الشعوب ، التي مـا زالت سائرة حسب النظام القبلي ، قد استخدمها وفسرها الفن الحديث بروح مختلفـة تماما . فقد استبعد الفن الحديث طابعها الشعبي ، وتجاهل الظروف التاريخية التي أشرفت عـلى تكوين الفكر الفني لدى هذه الشعوب ، فبسط ، في الغالب ، الارث الفني لهـذه الشعوب مقتبسا منها فقط العناصر الشكلية ، والطابع الاصطلاحي الموجز للاحجام ، والتركيز على الخصائص الفيزيولوجية ، والتعبيرية المفرطة ، وهي سمات لهـا كلهـا أصل ومغزى ثقافيان . ان الفن البرجوازي انما « يبدّىء » فنا شعبيا ليس بالبدائي على الاطلاق ، وذلك بمعالجته بطريقة شكلية ، وهذا أمر طبيعي لان فكـرة « البدائية » نفسها ، كشكل فني وكموقف من ثقافة الشعوب غير الاوروبية وتراثها الروحي ، قد انطلقت من مفهوم أوليّ مبسط لصراعات الحياة الحديثة ووسائل حلها .

لم تكن البدائية ، كمدرسة ، بقادرة على تعميم الحياة في تناقضاتها الواقعية ، ناهيك بتأليفها ، كما لم يكن في مقدورها تصوير كل تعقـد الحياة . وقـد ظهـرت البدائية كأحد الاعراض النموذجية لانحطاط الثقافـة البرجوازية المعاصرة . وثبتت

ان الوعي البرجوازي المعاصر متأخر بالنسبة الى حركة الحياة ، ولهذا لم يعد في وسعه ادراك سماتها الحاسمة .

لقد كانت العلاقة ، التي يقيمها الادب مع تحضير الحياة والتقدم الآلي ، او التقني ، علاقة معقدة سواء على صعيد المحتوى أم على صعيد التوجيه الاجتماعي ، أم في الفنون التصويرية والموسيقى ، التي كان يلاحظ فيها كذلك ميل نحو تبدئة (أي جعلها بدائية) الصورة الموسيقية . وقد أدت دراسة النتائج ، التي تمخض عنها تحضير حياة الانسان الاجتماعية والخاصة ، وملاحظة التناقضات المرافقة للتقدم المادي والتقني ، الى وضع الفكر الفني امام ضرورة استيعاب ركام من المشكلات المتصلة بآفاق نمو الراسمالية ، ومصائر التقدم الموضوعية في المجتمع الحديث .

منذ السنوات التي سبقت وقوع الحرب العالمية الاولى كان « جوزيف كونراد » قد صور العالم الملون في بحار الجنوب ــ البحيرات الشاطئية الصامتة وقد اشتعلت فيها نيران الغروب ، وجزر المرجان التي تتكسر على جوانبها الامواج دون انقطاع ، انه عالم ريان ، يظل هو الملجأ الوحيد للانسان ، الذي اتعبته حضارة المدينة ، والذي تحمل روحه ، كدنس ، عيوبها ، والآراء والاحلام والاوهام التي تولدها . ان « كونراد » وأبطاله ــ رغم ان الطابع الارادي لهؤلاء قد نوه به الكاتب ــ كانوا قد كفوا عن الاعتقاد بحيوية المجتمع الذي تركوه لينتجعوا المساحات البحرية المترامية . ولكن العالم الذي التجأوا اليه لم يكن مطابقا للفكرة التي كونوها عنه من قبل . فقد اعترف « كونراد » بأن الحياة ، التي كان قد صورها بشكلها الغريب ، هي على شفا الزوال . فالسفن الشراعية قد حلت محلها سفن مزودة بمحركات ديزل ، وحل مكان المتوحدين الشجعان ، الذين كانوا يصنعون سعادتهم مجازفين بحياتهم ، متعرضين للمخاطر ، عملاء وقاح لكونسورسيومات (اتحادات شركات صناعية او تجارية) وشركات تجارية مغفلة ، خالية القلوب من الرحمة . ومعارضة الجمال القاسي في مشاعر الوجد القوية التامة ، والنزاهة والصحة الخلقيتين للحياة اليومية المتزايدة التعقيد في المجتمع المتمدن ولتوترها غير المعقول ، لم تكن تحل أيا من النزاعات الاجتماعية ، وكان قصاراها أن تشهد على خيبة أمل الكاتب ، فيما يتعلق بنتائج التطور الاجتماعي ، الذي حمل الى الناس العزلة والشك المتبادل فيما بينهم والانحصار ضمن انفعالاته الخاصة .

لقد كانت الملاحظات المأسوية ، التي تميز نتاج « كونراد » ، ابعد عن ان تؤثر في جميع الواقعيين البرجوازيين ، وكانت غريبة ، بصفة تامة ، مثلا عن مؤلفات اخي كونراد الاصغر ، جيلبير شسترتون ، الذي لا يعرف ابطاله لا التعقيد النفسي ولا الوهن الخلقي ولا الدراما الداخلية ، كما هي الحال في الواقعية النفسية لابطال

كونراد . ورغم ميله الى الغريب والمفارقة ، فانه يظل تقليديا فيما يختص بالمسائل الشكلية ، فمؤلفاته لا تعرف التركيب الحر والمتقطع ، او التغيير السريع للجوء أو للايقاعات القصصية ، ولا عدم احترام التتابع الوقائعي ، والاهتمام الدقيق بحياة الابطال العقلية والنفسية ، ان تفاؤل شسترتون يتسم بشيء من الصخب والخشونة. ولكن كافة النزاعات في آثاره قائمة كذلك على رفض التحضير للمجتمع الحديث . وابطاله المفضلون ، الذين يتسمون ببساطة وسذاجة تامتين ، كالاب براون و « اينوسنت سميث » ، ينظرون بعين ساذجة الى حياة معاصريهم المتداخلة ومنازعاتها المعقدة ، محاولين ان يروا ، فيما وراء الحياة اليومية ، كمال الالوان الضائع . ان شسترتون وابطاله يريدون ان ينفخوا القوة في عواطف الانسان المعاصر ورغباته وخططه العديمة الشكل ، ويسخطون على المجتمع الذي يسوّي الشخصية ويفقرها . ولكن شسترتون ، في دفاعه هذا عن الشخصية لم يتعدَّ الراديكالية العادية ، ولم يفعل شيئا ، في الواقع ، غير احياء التقاليد البشرية « للتوريز » الذين كان « كارليل » ممثلهم الاكثر نموذجية في القرن التاسع عشر . لقد كان شسترتون يعارض التقدم الآلي باغرابية انكلترا القديمة التي كانت تسود فيها « رابطة النقابات» (« نابليون ناتنغ ــ هيل » ، و « عودة دون كيشوت » ، الخ) . وكانت راديكاليته الطنانة تظهر في ممارسة خجلة محافظة ، لان الكاتب ، كبطله « اينوسنت سميث » (الحي الاكمل Supervivamt) ، كان قصاراه « تحطيم العادات ، ولكنه كان يحافظ على الوصايا » . واذا كان كونراد يبين كيف كانت الثقافة الآلية تجرد الانسان من الروح ، فان شسترتون ــ وتلك سمة ، ذات دلالة ، من سمات الوعي البرجوازي ــ كان ينطلق ، في نقده للتقدم التقني ، من اعتبارات اخرى . فالتقدم الصناعي كان يخيف شسترتون لانه كان مرتبطا ، بصفة عضوية ، باشتداد ساعد الطبقة العاملة ، وبذلك كان يرفع مستوى امكانيات الثورة . وكان شسترتون لا يزال يأمل في احتمال تحويل الثورة الى تهريج (في « الملقب خميس ») بمعنى انه من الممكن افراغ العواطف الثورية لدى الجماهير بواسطة الليبرالية البرجوازية . ولكنه اضطر، بعد ثورة اكتوبر ، الى الرجوع عن هذا الوهم المهدّىء ، وعمد ، في الثلاثينات ، الى البحث عن ملجأ في اوهام اخرى ، فراح يغازل ، على صعيد الافكار ، القوى السياسية الرجعية . فقد كان شسترتون ، بتمجيده النكوص ودعوته الى استعادة الايام « الطيبة » الخالية ، يبرهن عن ضعف مفهومه للعالم ، وعجزه عن فهم معنى ومحتوى التحولات الاجتماعية ، ويفتح الابواب لنتاجه على العجيب اللاواقعي ، مشوها ومبسطا بذلك الواقع .

ان المفاهيم الاجتماعية التي عبر عنها في نتاجه ــ تلك الدعوة الى الرجوع الى عصر وسيط ساذج ، مشتعل بالحياة ، على حد زعمه ــ ، رغم تناقضها الظاهر ، لم

تكن وحيدة في بابها ، على الاطلاق . فان شلة من أيديواوجيي البرجوازية يشكلون حاليا في فكرة التقدم نفسها ، وهم عاجزون عن ادراك واستيعاب الاتجاهات الاساسية لحركة التاريخ الحديث . انهم يبذلون الجهد لرد اللوحة الحقيقية لتناقضات التطور الاجتماعي والتعقيد الحقيقي للنزاعات الاجتماعية الى عدد من المبادىء الاولية المقبولة من وجهة نظرهم .

مثل هذا التبسيط للنزاعات الحقيقية يميز كذلك الواقعية البرجوازية ، في القرن العشرين ، التي بدات تبتعد عن التحليل الاجتماعي لظواهر الحياة .

ان الفن الواقعي قادر – وفي هذا يكمن تفوقه على الاشكال الفنية الاخرى – على رؤية وادراك واعادة ابداع الحياة في تعقدها الحقيقي ، في كل نقصانها ، في حركتها الحرة الطبيعية . الا ان الواقعيين البرجوازيين ، في القرن العشرين ، يبسطون الحياة .

ومفهومهم المبسط للتناقضات الاجتماعية يقودهم الى تبني نظرة احادية الشكل عن الطبيعة الانسانية . فالانسان ، في نتاجهم ، ينحط الى مستوى الحيوان . ومن هذا القبيل يمكن ان نعتبر تطور « د. لورنس » نموذجيا ، فبداياته تتسم برؤية حادة للحياة الواقعية ، ومعرفة عميقة بحياة العمال الرتيبة وعملهم الخالي من البهجة . وقد وصف الضغط الشرس للمدينة الصناعية ومدنيتها ، اللتين تقوضان اسس انكلترا الزراعية ، وتحلان تقاليدها ، التي يأسف عليها صادقا ، كما يأسف لتسوية الشخصية الانسانية وافقارها . لقد عرف « لورنس » كيف يصور ابطاله في علاقاتهم المعقدة ، اللاواعية احيانا ، ببيئتهم ، ودائرة نشاطهم الاجتماعي . الا انه عمد ، في العشرينات ، الى فصل أبطاله عن تأثير البيئة الاجتماعية ، واعتبار الاسس الاجتماعية للعلاقات القائمة بين البشر ثانوية او تافهة ، واغراق الانسان في عنصر الغرائز ، وفي مقدمتها الغريزة الجنسية . فقد حل محل النفسانية ، التي تتميز بها، تميزا تاما ، مؤلفاته الاولى ، مثل « ابناء وعشاق » و « قوس قزح » ، تحليل لافعال الابطال الغريزية ، ومحل ، تصوير عاطفة الحب ، تصوير العلاقات الجنسية . صحيح أن « لورنس » كان يرفض ما ينعى على مؤلفاته من اشتمالها على اثارة جنسية مغالية . فقد كان يقول عن الذين ينعتون مؤلفاته بأنها روايات جنسية قاتمة ، انهم يكذبون ، لان هذه الروايات ليست بجنسية ، بل هي « قضيبية » . ومضى يفسر الجنس بأنه شيء عقلي ناتج عن النشاط التأملي ، بينما الحقيقة القضيبية قيمة بذاتها ملأى بالمروءة . . .

لقد حجبت « الحقيقة القضيبية » عن اورنس ، كما حجبت عن كثيرين غيره من الكتاب ، الواقع الحي الحقيقي بما فيه من أشياء متنافرة لا يمكن التوفيق بينها ، ومنازعات حادة لم يكن لورنس يريد ان يسمع شيئا عنها . ان الصورة التي يقدمها

لورنس عن الانسان الحديث ، الذي أنكر عبء المدنية وكافة العلائق والالتزامات الاجتماعية ، هي صورة المفصول عن عالم البشر ، الخاضع لسيطرة الغريزة ، الواقف في مواجهة الكون والجسد والطبيعة .

وخلافا لاتباع فرويد ، الذين يعتبرون الطبيعة الانسانية مريضة ، او مَرَضية من حيث الجوهر ، يصور لورنس الانسان كحيوان ممتلىء صحة ، مهتم أساسا باشباع غريزته الجنسية . ثم ان الوهم الخاص بوجود شخصية يُزعم انها مستقلة عن المجتمع ، وهو الوهم الذي نشأ عن الاستلاب ، لم يكن من الممكن أن يتجلى كفكرة مستقلة ، بل كان يكتسب صبغة اجتماعية . ففي رواية « الافعى ذات الريش » ، التي تدور احداثها في « المكسيك »، تتعقد الانفعالات الجنسية بتأثير غريزة السيطرة، فتقود حيونة الطبيعة الانسانية ، بالضرورة ، الى تمجيد قدرة الطبائع القوية القادرة على قيادة القطيع ، اي العامة ، اي جماهير الشعب .

والفردية ، التي يظهر تأييدها بشكل بديهي عند لورنس ، كانت مربوطة بالرجعية السياسية ، التي بدأت ، منذ آخر العشرينات ، تقوم بدور بالغ الاهمية في الحياة الاجتماعية للبلدان الراسمالية . وكان تمجيد الفردية يندمج نتاج لورنس ، اللاسياسي في الظاهر ، في اخطر المسائل السياسية . اما فيما يختص « بمبدا القضيبية » ، الذي كان لورنس يعتبره كمحرك للاعمال الانسانية ، فقد كان يفقر ، الى أبعد الحدود ، اللوحة التي كان نتاجه يقدمها عن العالم وعن الطبيعة البشرية .

لقد كان لورنس ، برده العدد الوافر من مظاهر الشخصية الروحية والعقلية الى مظهر بعض الغرائز ، يحرم الواقع من كل امكانية لتصويره بتمامه ، مستبدلا بتعقد العالم ترسيمة مبتسرة ، لاجئا ، من أجل تصوير حياة الجسد الخفية ، الى رمزية بلاغية تهدم البناء الواقعي لمؤلفاته .

ولم تكن معارضة المدنية بالغريزة ، التي يتميز بها لورنس ، هي الشكل الوحيد لخيبة الامل التي كان يشعر بها الواقعيون البرجوازيون حيال التقدم . فمثل هذه المعارضة تتعقد عند « الدوس هوكسلي » باعترافه بتدني الثقافة ، مما كان يوازي لديه الاعتراف بتدني الحضارة ، لان هوكسلي كان يجمع بين الفكرتين .

واذا كان نيتشه ، برفعه أساس الايديولوجية الامبريالية ، قد أعاد النظر في جميع القيم ، فقد كان هوكسلي يرفض صحتها اصلا . ان فلوبير ، عندما وضع « قاموس الافكار المستمدة » ، لم يكن يرد الى هذه الافكار كل الثقافة الانسانية ، وكان يفهم ان مفردات اللعنة لا تزيد عن أنها تجمع أنظار البرجوازي . اما هوكسلي فمن رايه ان الثقافة برمتها ، فيما خلا ثقافة بعض الناس الممتازين ، لا تعدو كونها مجموعة من الحقائق والمعارف التي اصبحت افكارا مبتذلة ، وبالتالي ميتة وغير خلاقة . وهو يفصل بعنف ثقافة الشعب ، معتبرا انها خير وخلق من صنع الممتازين،

متوجها الى الجماهير الشعبية باحتقار وكره .

وهو يقطع كل صلة مع التقاليد الاتسية القائمة على اساس من محبة الانسان والايمان بقواه الخلاقة . بل هو يقطع الصلة حتى بالتقليد الليبرالي ، ومشاعر العطف نحو بسطاء هذا العالم ، محددا للعمال دور العبد الصامت في خدمة الصفوة الالمعية . وينفي هوكسلي بوقاحة حاجة الشعب الى التعلم ، معتبرا ان بعض العادات في الحياة كافية له . .من هذه الصفات والفضائل التي تكفي الجماهير العريضة من الناس معرفة التصرف بأدب ، والعمل ، والطاعة . أما حقائق المعرفة والثقافة فهي تدق على ادراك الشعب ، ولا ضرورة لها بالنسبة اليه ، لان من شأنها ان تبث الاضطراب في عقله الضعيف ، أي بتعبير آخر : من شأنها ان تلقنه الافكار التي يمكن ان تحمل الجماهير على تغيير نظام الاشياء القائم وانتزاع الحرية الحقيقية . ان منظور التغييرات التاريخية الجوهرية يبث الرعب في نفس هوكسلي ، ولهذا ، فللمحافظة على اسس العالم القائم على الملكية ، هو يرفض ، في عهد تَمَيَّزَ بأكبر ثورة عرفها التاريخ ، ضرورة التغيير الثوري للمجتمع ، لانه يرى ان الحرية السياسية ، شأنها شأن الحرية بوجه عام ، لا يمكن ادراكها . فاذا اعتبرت الانسانية ذاتها فانها لا يمكن ان تكون حرة . ومنافع الحرية الحقيقية لا ينالها غير نفر قليل ، غير أولئك الذين يملكون السلطة ويتفوقون على البشر الآخرين على صعيد الوضع المادي أو القدرات . ويؤكد هوكسلي ان الانسان العادي ليست به أي حاجة الى الحرية ، فهو لا يستطيع ان يحتملها لانه لا يعرف كيف يستخدمها . وهو يشعر بالراحة تحت نير الخضوع بالضبط كما لو كان حرا . وعلى هذا فما دامت الانسانية عاجزة عن ادراك الحرية ، وما دامت هذه الحرية غير ضرورية لها ، فان التقدم الاجتماعي غير ممكن ، ويكفي الاحتفاظ بالعلاقات القائمة في العالم المبني على الملكية ، وملاءمة هذه العلاقات مع حركة التاريخ ، التي لا يجرؤ هوكسلي على انكارها ، مع ذلك . الا ان الملاءمة بين المجتمع البرجوازي وبين الظروف المستجدة يمكن وينبغي لها ، حسب رأي هوكسلي ، أن تتحقق فقط بتعزيز استقلال الافراد وزيادة استعباد الجماهير .

وكان هوكسلي يحذر معاصريه من البذل ، الذي لا لزوم له في نظره ، في سبيل الجماهير ، والولوع الديمقراطي ، ويتنبأ بمستقبل قاتم للشخصية : اي خضوعها لسلطة العامة غير المثقفة . وكلورنس كان يرى خطرا في نمو التقدم التقني ، ولم يكتف برفض المدنية الصناعية ، بل حاول استيعاب التأثير الذي تحدثه التناقضات الاجتماعية للمجتمع في مصير الانسان . وفي غمرة الازمة الاقتصادية ، وبينما كانت الفاشية تهاجم آخر الحريات الديمقراطية في جمهورية « ويمار » ، وكان الصراع الطبقي ومقاومة الجماهير للبرجوازية يشتدان ، كان هوكسلي ، الذي أفزعه مسار

الاحداث ، يرى ان امراض العالم سببها التقدم التقني ، وازدياد نشاط الجماهير . ففي روايته الطوباوية ، « افضل العوالم » ، نشر اللوحة القاتمة للمستقبل الذي سينتظر الانسانية فيما لو فشلت في التغلب على ما كان يعتبره اخطاء للتطور التاريخي . ومن خلال برهنته على ان العامة لا يمكن لها ان تكون سعيدة الا في ظل الاستعباد ، صور المستقبل كدولة مسلسلة ، تعتمد على تقنية ، من النموذج الاميركي ، لا روح لها ، وتكون قد حققت الافكار التوحيدية الخاصة ، حسب زعمه ، بالشيوعية . ولم يكن هوكسلي يعترض على فرض هذه السعادة الحيوانية ، التي يصفها في روايته ، على الجماهير ، بل كان يبدي قلقه على المصير الذي ينتظر شخصية الانسان البرجوازي الذي قد يفقد حريته الفردية ومغانمه الوجودية فيما لو اتخذت احداث التاريخ الاتجاه الذي يجول في ذهنه .

وكان هوكسلي ، في حكمه على الحياة والتاريخ والصراع الاجتماعي ، من مواقع الشخصية المستلبة ، يرتقي ، من أجل الدفاع عن مبدأ القيمة المستقلة للفرد ، الى ذروة فريدة من الكلام المهيج ، ويوجه انتقاده الى الافكار التقدمية في عصره ، والقوى الاجتماعية التي تحطم اسس العالم القائم على الملكية . ولم يكن عداؤه وشكه ناشئين عن مجرى الاحداث التاريخية وحسب ، بل وكذلك عن المظهر الخلاق للطبيعة الانسانية الذي يدفع البشر نحو المستقبل ، نحو المستويات العليا للمعرفة العلمية . وبشعور من الرضا الخبيث كان هوكسلي يندد بالانسان ويصوره ككائن شَبِق ، محدود ، شرير ، يتجه نحو الفوضى لا نحو الابداع .

وفي السنوات التي سبقت وتلت الحرب العالمية الثانية ، حينما رأى هوكسلي التطور الهائل للتغيرات التاريخية ، واقتناعا منه بأن البشرية عاجزة عن التغلب على العنصر الهدام الذي خلقته بنفسها ، نفى دون قيد او شرط كل فكرة للتقدم الاجتماعي . واذا كان يقترح على البعض ان يبتعدوا عن عواصف القرن ملتجئين الى الغوص الروحاني ، فقد كان يتنبأ للبشرية بمستقبل ليس فيه غير المصائب . لقد كان يقدّر ان البشر سينحدرون الى مستوى الحيوان الذي سيعبدونه (الازمنة المقبلة) ، لان الغرائز الحيوانية ، الفطرية عند الانسان ، لا يمكن تغييرها ولا وقف جموحها ، وستنتهي بالبروز وتحمل الانسانية على التقهقر . أما فيما يتعلق بالنشاطات الاجتماعية للانسان ، والدول ، والاحزاب وغيرها من المؤسسات الاجتماعية ، فهي ، في راي هوكسلي ، معادية للجوهر الانساني ، لان نموها يؤدي الى تسوية ، او توحيد للبشر ، أي الى تشويه الشخصية . ويهاجم هوكسلي ، الذي ينفي جدوى وضرورة نشاط البشر الاجتماعي ، فكرة التقدم الاجتماعي بمنتهى العنف . فهو يعبر ، في روايته « افضل العوالم » ، عن رأيه بأن أي تغير معقول للمجتمع انما هو وهم من الاوهام : اذ انه يرى ان المستقبل سيتسم باشتداد الطغيان

وسحق الكائن كذات . وعندما يتحدث هوكسلي عن الانسان ينتهج نفس الطريقة التي ينتهجها جميع الايديولوجيين الآخرين ، فلا يتناول كل الجنس البشري ، بل قسما ضئيلا من البشر ، أي الانسان البرجوازي . ومما قاله أن تحطيم ارادة الفرد سيتم بواسطة ... الارتكاسات الشرطية ، التي تحدث عنها « بافلوف » ، وذلك بالرجوع الى وسائل واسعة التأثير ، ومنها الاعلان الحديث . ويرى هوكسلي كذلك ان هناك خطرا ناجما عن زيادة نسبة المواليد . هذا هو كل تطوره الايديولوجي ، الذي يذهب من الشك الى الفوضوية الشاملة ، والاستسلام امام الرجعية ، لان هوكسلي يبذل الجهد كيلا يدخل في حسابه القوى القادرة على تحطيمها — اي الرجعية — .

وكان نثره ساخرا على الدوام . ولكنه ليس ذلك السخر الطيب ، الانساني الذي يميز نثر « فرانس » ، او نثر كبار المؤلفين الذين عرفوا بالنقد اللاذع ، امثال « سويفت » او « شتشدرين » الذي يهاجم الشر الاجتماعي ، او النثر الذي يلطف التناقضات الاجتماعية ونزاعات الحياة والذي كان اثيرا عند الرومانسيين الالمان . ان السخر عند هوكسلي كان وليد حضارة مستنفدة . ولكي نستخدم التعبير الذي استخدمه الشاعر الروسي « نكراسوف » نقول انه سخر « اناس تولى زمانهم فلم يعودوا بأحياء » ، ذلك ان هذا السخر يهاجم كل ما هو جميل ونبيل في الحياة ، في الانسان ، في الثقافة . هذا السخر ، المشبع ببرودة الشيخوخة ، يهزأ بالعواطف الانسانية ، وينتزع من نفوس البشر كل أمل في المستقبل ، وبتبشيره بالايمان يتولى الدفاع عن الفرد ، الذي نبذ مبادىء الانسية ، ويحتقر الاخلاق ، ولا يؤمن لا بالمعرفة ولا بالتقدم ولا بالحرية . ان هذا الرجل المنعزل يتعزى الى حد ما بالانفراد الصوفي. ولكن هذه الوسيلة هي ايضا وسيلة حقيرة وضعيفة للنضال ضد التقدم التاريخي الذي يقود ، بصلابة ، الى أشكال جديدة من العلاقات الاجتماعية . لقد كان وعي هوكسلي يعكس اكثر سمات الانحطاط الحديث نموذجية . ورغم انه ، في بداية نتاجه قد التزم بكتابة واقعية ، هازئا بالتيارات اللاواقعية الدارجة في الفن الحديث ، فقد ابتعد ، في سنواته الاخيرة ، حتى عن الواقعية المتئدة التي بشر بها في شبابه . ان أبطال هذه الآثار يفقدون حجمهم الجسدي ، ويتحولون شيئا فشيئا الى افكار مجسدة ، فعواطفهم تنضب وتحل محلها مجموعة من المستندات والتعليلات العقلانية ، والمضمون الروحي والعقلي للشخصيات يستبدل به تبحر كتبي جاف . ويسيطر الطابع الحكمي التعليمي الغامض على مؤلفاته ، فلا يعود الكاتب قادرا على مقاومة ضغطه . فهو مسحوق بمعلوماته الكتبية ، مذعور من الواقع الاجتماعي ، لهذا هو يقطع كل صلة له بالبشر ويحبس نفسه في فوضوية جامدة .

ان الوعي البرجوازي المعاصر يعرف ان الانسان ، او الشخصية ، يُعارض

المجتمع بمصلحته الخاصة ، ويدخل في نظام واسع من العلاقات والترابطات ، ومن هنا يندمج في صراع مصالح شتى ذات طابع اجتماعي فوَّشخصي" . ولقد كان من غير الممكن تجاهل وجود اتجاهات مختلفة نحو توحيد وتركيز القوى الاقتصادية والسياسية والروحية في المجتمع الحديث ، تعكس تحول الراسمالية الاحتكارية الى راسمالية احتكارية للدولة . وغني عن البيان ان هذا التدرج لا يمكن ادراكه ، في نظر الوعي الحديث ، الا بطريقة غير مباشرة . ولكنه ليس محل شك على أساس اساليب الفكر الذي ، رغم انطلاقه من فكرة الكائن بذاته ، يعتبره ، مع ذلك ، غارقا في عنصر ترابطات متعددة مع البشر ومع العالم . والشكل الاول للتعبير البدائي عن الاتجاهات التوحيدية للتطور الاجتماعي هو « الاجماعية » التي تدخل الواحد أو الشخصية او الفرد في « عموميات » ، او « قوى » . والاجماعيون ، واخصهم « جول رومان » ، يذيبون « الأنا » ، بطيبة خاطر ، في « النحن » ، والمبدأ الفردي في الجماعي . الا ان تصورهم « للجماعي » كان من الممكن ان يقبل اي شيء : فيطلق مثلا على جماعة من العمال عائدة من المصنع ، او على كتيبة من الجنود او جمعية من المتسكعين ... « ... اننا ننظر الى الحدث ، فنتخذ موقفا . تلك هي الاجماعية التي أراد رجل مثل « رومان » ان يصفها في « الحياة الاجماعية » او « نبيذ لافيبات الابيض » (١) ، هذا ما كتبه سارتر ، بطريقة لا تخلو من الخبث . ان احلال علاقات جماعات أو مجموعات من الناس محل العلاقات الطبقية ، وهو ما فعله الاجماعيون ، كان يمكنهم من نفي اختلاف المصالح الاجتماعية بين الشخصيات التي تؤلف هذا « المجموع » العرَضي" ، واخضاع هذه المصالح لسلطة هذا التجمع مع وضع علامة التعادل ، بالضرورة ، بين المحتوى الموضوعي للاهداف التي يسعى وراءها الشخص المأخوذ من المجموعة وبين اهداف هذه المجموعة نفسها . فقد صور « رومان » ، في رواية « نبيذ لافيبات الابيض » . امتداد اجماعية المضربين الى كل مشترك في الاضراب . ولكنه صور على نفس المستوى شعور الاندفاع الذي يلابس الجندي وهو يجتاز باريس مع كتيبته التي استدعيت لوضع حد للاضطرابات العمالية . وهكذا يكون قد ابرز وهن الاختلافات الطبقية والتماسك ، بل القوة العظمى للمبادىء العفوية الموحدة التي تعمل في المجتمع القائم على أساس الملكية ، الذي يفضله الابطال كما يفضله الكاتب ، محولة الانسان ، على هذا النحو ، الى مشارك في القوى التي جرته الى داخلها . بهذا يكون السبب الاجتماعي الاول للاعمال الانسانية قد رفضه الاجماعيون ، الذين استبدلوا به فكرة اجماعية الارادات الانسانية بوصفها أسسا للسلوك الانساني . هذه الارادات ، التي تفترس الانسان ، تهدف الى تقوية وابقاء

(١) ج. ب. سارتر : « الوجود والعدم » ، دراسة لمختارات من علم الظاهرات ، باريس غاليمار ١٩٤٣ ، ص ٤٨٥ .

العلاقات الاجتماعية القائمة ، وتقف في وجـــه المصالح الطبقيـــة المتعارضة مـــع « الاجماعية » . بتعبير آخر تصبح فكرة الاجماعية سلاحا لمكافحـة القـوى المعادية للبرجوازية ، وهذا ما أكده تطور العمل الادبي الاساسي لرومان وهـــو « أصحاب الارادة الطيبة » . فهذا المؤلف ، الذي بدأ كلوحة شاملـة للاخلاق وحيـاة المجتمـع عشية الحرب العالمية الاولى ، تحول ، بنفس التدرج لتطور الكاتب سياسيا ، الـى رسالة هجاء رجعية ضد حركات التقدم في عصرنا ، وخاصة ضد الشيوعية . وقـد منعت الكاتب مفاهيمه الرجعية وكذلك اساليب تصوير البشر والمجتمع الناشئة تحت تأثير هذه المفاهيم ، من اعطاء صورة تركيبية للحياة .

واذا كانت الجماعات والجمعيات غير مكترثة للمصالح الفردية ، او المصالح التي تغطيها « الاجماعية » ، فانه من المنطقي رفض اعتبـــار البطـــل الرئيسي كمركـز ايديولوجي وفني للمؤلّف . ويقول « رومان » : « ان الحاجة ، لرد كـل شيء الـى شخصية مركزية ، ترتبط بتصور كون اجتماعي يكون فيه الفرد هـو المركز ، ويمكن تسميته ، بصورة أدق من « فردي » ، « مركزًا على الفرد » (كما وجـد في الماضي تصور « مركزي ـ ارضي » للعالم الشمسي) ... » وقد رفض مثل هـــذا المبدأ للتصوير . ويستطرد قائلا : « ولكنه يصبح من مخلفات الماضي ، عندمـــا يكـــون الموضوع الحقيقي هو المجتمع نفسه ، او مجموعا انسانيا واسعا ، فيه مصائر فردية شتى ، يسير كل منها لحساب الجميع ، ويجهل بعضهـــا بعضا في أغلب الاحيان ، ودون ان تسأل نفسها ان كان من الافضل ، بالنسبة الـــى الروائي ، أن تلتقي كلها صدفة في نفس المفترق ... (١) » ، يستطرد هكذا وهو يدلل عـــلى ضرورة احلال « الرواية ـ النهر » ، حيث تتعايش المواضيع والشخصيات والاحداث المتوازيـة ، دون ان تكون مقرونة مع بعضها ، محل الرواية التقليدية المبنية على تفاعل البطل مع الوسط الاجتماعي .

ان بطلان مثل هذا المفهوم للحياة والتاريخ لامـــر بديهـي ، لان « رومان » ، بتأكيده على مصادفة وغموض الحدث ، او الظاهرة التاريخية ، انما يحتقر القوانين الحقيقية للحركة التاريخية ، كما يحتقر واقع كـــون الاحداث واعمال البشر اكثـر ارتباطا فيما بينها واكثر تفاعلا بكثير مما يبدو . لقد شاخت الاجماعية ولفظها الفـن لانها كانت تفسر اشكال العلاقات بين الفرد والمجتمع بطريقة بالغـــة الابتذال . اما

فلقد أعطى الوجوديون ، رغم اختلاف تعاطفاتهم السياسية ، وصفا مقنعا ، بما الوجودية فتقدم لوحة اوسع لهذه العلاقات . (٢)

(١) جول رومان : « أصحاب الارادة الطيبة » مجلد ١ ، ٦ تشرين الاول الناشر ، ارنست فلاماريون، ١٩٣٢ ، ص ١٣ .

(٢) ليست هنا مبحوثة الا ضمن اطار علاقاتها بالفن وقضية الواقعية .

فيه الكفاية ، للمجتمع الحديث ، القائم على الملكية ، والعالم المعاصر كما يتجليان للوعي البرجوازي . وهنا يكمن السبب في نجاح وانتشار الوجودية ، التي هي جدل فلسفي اكثر منها نظرية متكاملة . وهذا يحدد كذلك طبيعة تأثيرها في الكتاب الواقعيين ، الذين عمدوا الى تصوير الحياة معتمدين على التفسير الوجودي لها .

ان النقطة التي تنطلق منها التأملات الوجودية هي توضيح وضع الانسان في العالم والمجتمع وتبيان علاقاته بالحياة والمجتمع والبشر الآخرين . ولا يعني هذا أنها تنجح في اعادة خلق اللوحة الواقعية للعلاقات الاجتماعية : فهي ، في طموحها الى تحليل الحياة الحديثة وعلم النفس الانساني ، لا تفعل ، في الواقع ، اكثر من الالتزام بتجربة الانسان البرجوازي ، مستندة ، في الاحكام التي تطلقها على الاحداث الوجودية ، الى هذه التجربة بالذات . ورغم ان الوجوديين يرفضون التقيد بأطر الفكر المركزي البشري ، فهم لا يستطيعون ، مع ذلك ان يتحرروا من تأثيره – أي الفكر – ، لان آراءهم نفسها ناتجة عن سيرورة الاستلاب . والنقطة الاولية ، بالنسبة اليهم ، هي الشخصية الفردية ، او « الواحد » حسب تعبير « جاسبرس». ولكن هذا « الواحد » يتعايش مع البشر الآخرين ، سواء من أجل نفسه أم من اجلهم : وهكذا يبرز ما يسميه الوجوديون « بالوجود الخارجي » (ex - sistence)

ان الناس يعيشون حقيقة مع بعضهم ، مؤلفين بذلك مجتمعا ، ولكن الوجوديين يتظاهرون باعتبار هذا المجتمع وجودا لوحدات لها نفس الحقوق من الناحية الاجتماعية . وبنظرهم الى الانسان كفكرة تجريدية يحولون العلاقات الاجتماعية الى تجريد ، لانهم يحرمونها من أي محتوى تاريخي مادي . فمثل هذا المحتوى ملحق ، في « الوجود الخارجي » ، بالاحساسات الشخصية للانسان .

ان « الوجود الخارجي » لا يظهر ، حسب راي الوجوديين ، الا عندما يظهر المعنى المجرد « للعلاقة بالآخر » (مارسيل) أو « للاتصال » (جاسبرس) ، او « الوجود من اجل الآخرين » (سارتر) ، اي عندما يشعر « الواحد » بوجود « الآخر » ، ويقيم علاقة معه . وما هي حقيقة ذلك ؟ لقد ورد في مقال بعنوان : « امكانات أنسية جديدة » ، كتبه جاسبرس للتدليل على أن أساس الأنسية هو الفردية ، قوله : « ان تحليلنا للنضال من أجل الاستقلال الداخلي هدفه الانسان بوصفه « الواحد » . فهل يعني هذا أن « الواحد » هو كل شيء ؟ كلا ، بالتأكيد : « فالواحد » ، بقوة الاشياء ، يزول كفرد ، ولا يبقى سوى « الواحد » بقدر ما هو متصل بالكائنات الاخرى بذاتها (سلبستشين) وبالعالم » (١) .

وقد يتبادر الى الذهن ان « جاسبرس » يقصد ، بتعبح « اتصال » ، الاشكال

(١) كارل جاسبرس :
Rechenschaft und Ausliek. Piper, Mun - Chen, 1951 , S. 292 .

المعقدة من العلاقات الاجتماعية الموجودة في المجتمع ، والتي تحـدد جميع أشكال العلاقات الانسانية الاخرى . ولكن الامر ليس كذلك على الاطلاق . ففي راي جاسبرس ان الامكانيات ، التي يتجلى فيها الانسان ، هي التي تنتقل ، اي انها ، في نظره ، هي معرفة العلاقات الواقعية . واحد الاشكال الاساسية للاتصال ، في راي « جاسبرس » هو الادارة والخدمة ، اللتان تنطويان على علاقات مثل الخضوع والمسؤولية والامانة والطيبة ، وهنا نرى تأثير افكار « شيلر » . بتعبير آخر يؤيد « جاسبرس » سلفا ، في هذا الشكل من الاتصال ، اللامساواة الاجتماعية بين الناس ، معتبرا الظاهرة التاريخية المتطورة خالدة . أما اشكال الاتصال الاخرى فهي « المخالطة » ، التي هي أساس وشرط كافة العلاقات الانسانية ، و « النقاش » الذي يساعد على بلورة وتعميق الفهم المتبادل ، و « العلاقات السياسية » التي ينسب اليها جاسبرس دورا ثانويا ، وذلك للبرهنة على الاستقلال المزعوم « للواحد» بالنسبة الى السياسة .

ان مثل هذا الاستبعاد للانسان من عنصر العلاقات الاجتماعية يعرضه «سارتر» أيضا في مؤلفاته الفلسفية . ففي كتابه « الوجود والعدم » ، الذي لم يُعِد النظر في موضوعاته الاساسية ، يصف فئات العلاقات ، التي توجد في العالم ، حسب رأيه ، والتي لا تختلف كثيرا ، في الواقع ، عن المقولات التي ادخلها جاسبرس .

من راي « سارتر » أن « الواحد » منفصل عن « الآخر » ، ومتصل به اساسا « بالنظرة » ، التي هي تصور له قيمة المقولة . فأن ينظر « الواحد » أو « يكون منظورا » معناه أن يدرك ذاته كموضوع « للآخر » ، او بصفة ادق ، ان يعتبر « الآخر » كموضوع لذاته . وبالجسد ، الذي يشمل ما يمكن ان اسميه « عالمي » ، اعرف أنني لست « أنا » « الآخر » . ثم ان الروابط بين « عالمي » وبين « الاخر » تتحقق بواسطة « اللغة » و « الحب » ، و « المازوخية » ، و « السادية » ، و « اللامبالاة » ، و « الرغبة » ، و « الكراهية » . ويعتبر « سارتر » هذه العلاقات جوهرية وحاسمة . والوجوديون يستبدلون ، بالهدف او المصلحة الاجتماعيين ، اللذين هما المحرك والباعث للاعمال الانسانية ، فكرة « الخطة » التي يدخلون فيها تأملات حول امانيات الانسان المجردة ، مع ذلك، من المحتوى الاجتماعي المحسوس . وكأبناء حقيقيين للقرن العشرين ، لا ينكر الوجوديون معنى التقدم التقني . فقد كان « هايدغر » يقول ان « ... التقنية هي قدر عصرنا » (1) . ولكن حتى لا يغرق الوعي البرجوازي في تطبيقية ضيقة ، ولكي ينمو ، يرفعون شعار الهام الفن للتقنية ــ وأبلغ مثال على ذلك يمكن العثور عليه في بحث « هايدغر » : « جوهر الشعراء »

(1) M. Heidegger , Vortrage und Aufsatze . Gunther . Neue Pfullingen , 1957 , z. 33

. ولا يقل مفهومهم للانسان اختلافا عن ذلك مـن حيث (Le quid des poêtes) السمات التشاؤمية والتحملية (الرواقية) .

ان ضرورة التحملية (فلسفة زينون الرواقية ـ حوالـي ٣٠٠ ق. م ـ التـي تقضي على الانسان ان يتحرر من الانفعالات وان يتحمل كل شيء دون تذمر ـ المترجم الى العربية) ، كمبدأ سلوك وجودي للانسان ، يؤكـد عليها الوجوديون ، الذيـن يبررون ذلك بأن وجود الانسان يهيمن عليه وجه الموت . وليس هـذا بالتعريف الجديد ، فالانسان ، ذلك المخلوق الشجاع ، لا يكف لحظة ، طوال تاريخه ، عن خلق واستغلال خيرات الحياة الممكنة ، مع علمه انه لا بد صائر الى الموت في يوم من الايام. ولكن عند الوجوديين يؤدي هذا الادراك لدى الانسان بأنـه في مواجهة العـدم ، الى شحن نفسه بفكرة العدم ويولد عنده مفهوم العبثيـة الوجودية القائم علـى أساس الخوف والضيق . والنضال من أجل « الواحد » ، هـو النضال القيم ، في نظرهم ، يضاف الى هذا انهم قليلي الاكتراث ، الى حـد بعيد ، بتلك المسألة الجوهرية التـي تتعلق بالوجود الانساني ، وهي أين ستتحق حرية « الواحد » التـي يسعون اليها . في استطاعتنا ان نلحظ انهم يتجهون ـ ومن بينهم « هايدغر » و « جاسبرس » ، نحو ديمقراطية برجوازية .

ان الطابع الاسود للوجودية ، واتجاهها الـى فصل الانفعـالات « الانسانيـة الصرف » والحالات النفسية عن اساسها الاجتماعي ، وان مفهوما يجعل من الانسان كائنا « متروكا » لعنصر الخوف والقلق والضيق ، وان احـلال علائق « انسانيـة بحتة » محل الروابط الاجتماعية .. ان كل ذلك يعكس عقلية واسعة الانتشار لا في الفلسفة المعاصرة وحسب ، بل وفي الفن المعاصر كذلك .

والوجودية ، التي تدعي انها « أنسية جديدة » ، بعيدة كل البعد ، في الواقع ، عن الابحاث والاتجاهات الانسية الحقيقية في عصرنـا . فجاسبرس يعترف ، فـي مؤلفه : « امكانات انسية جديدة » ، أن « الانسية ليسبت هي الهدف النهائي . انها لا تفعل اكثر من خلق مجال روحي يستطيع كل واحد فيه ، وينبغي عليه ان يناضل من أجل استقلاله » (وقد وضع جاسبرس خطا تحت هذا الكلام) (١) . وعلى هذا الاساس لا يُعترَف الا بالعمل الفردي للشخصية الموجهة نحـو تحقيـق مصلحتها الخاصة ، لان النضال الذي لا يهدف الا الى الاستقلال الشخصي يجعـل ، مـن المستحيل ، النضال من اجل خلق علاقات اجتماعية منسجمة ، مـن شأنها ان تجعل الشخصية لا تشعر بأي حاجة لحماية استقلالها من المجتمع ، مع احتفاظها بفرديتها ومع اغنائها هذه الفردية .

(1) K. zaspers, Rechenschaft und Ausbliek. Piper Munchen. 1951 . S. 284

ان التفسير الوجودي للحرية ، الذي تشترك فيه قدرية خاصة وارادية مؤكدة، ليؤدي حتما الى تدمير تاريخية الفكر . فقد قال « هايدغر » أن « ... الحرية تخضع للمصير » (1) ، وهذه الفكرة طبيعية ، بالنسبة الى الوجودية ، لان الوعي المستلب يشعر بأنه عبد على الدوام . وفي الوقت نفسه يعتبر هذا الوعي الحرية اباحة للشخصية لانه يرى ان هذه الاخيرة تعارض العالم ، اي مجموع القوى الاجتماعية والاقتصادية ، ولا تتوقف عليه . ومثل هذه الفكرة تقود ، بصورة طبيعية الى الخلاصة التي تضعها فرضية « سارتر » ، ومؤداها أن الانسان محكوم عليه بأن يكون حرا .

والوجوديون يربطون ، بالضرورة ، بين تصور الحرية وبين مسالية الاختيار ، التي يعتبرونها ، مع ذلك ، « انسانية بحتة » . فهم يؤكدون أن الوجود معرّف دائما بموقف معين ، ويوجد الانسان ، باستمرار ، ازاء ضرورة الاختيار . وهذا شيء صحيح ، وتأكيد كهذا ليس فيه أي ابتكار . ولكن ضرورة الاختيار هي ، في نظرهم ، تأكيد لاباحة الشخصية . ويقسم الوجوديون المواقف نفسها الى مواقف ممكنة الحل ، ومواقف قصوى (qreuzsituatio - nen) . ويستعيدون ، فيما يتعلق بالمواقف غير القابلة للحل ، الوجود التاريخي الذي يدرك فيه الانسان نفسه ككائن ، وعلى هذا يصل عبر ذاته الى الزمنية او التاريخية . واذا كان الانسان قادرا ، الى حد ما ، على معرفة ذاته ، فان معرفة الخواص « الفوشخصية » ، او العامة للكائن التاريخي ، اي معرفة الموقف الاقصى غير ممكنة ، كما انه من غير الممكن تخطي هذا الموقف وحله . وهكذا فان التجربة الخاصة للانسان تصبح هي الحد الاقصى لما يعرف من التجربة التاريخية .

والوجودية ، بمجملها ، لم تستطع ان تكون هي الاساس الايديولوجي للفن الواقعي ، ومبادئها ، اذا دخلت المؤلفات الادبية اذابت فيها الرؤية الواقعية للعالم ، واشاعت التبسيطية والمماحكة والطبعية . ان هذه المبادىء تؤلف ، قبل كل شيء ، عقبة تقف دون معرفة وابراز الحوافز الحقيقية للسلوك الانساني ، والاسباب الاجتماعية التي تشترط هذه الحوافز وجودها . ان الخلط بين السيرورات والاحداث الوجودية والاعمال الانسانية والنزاعات الاجتماعية ، من ناحية ، وبين المفاهيم الوجودية ، من الناحية الاخرى ، يؤلف السمة البارزة في مؤلفات سارتر وكامو ، وسالنغر و « ماك كولرز » ، وسيمون دو بوفوار وايريس مردوك ، وكاترين آنّ بورتر وايلس لانغر ، وكذلك مؤلفات عدد وافر من الكتاب الآخرين الذين تأثروا بالوجودية أو شاطروها الانظار . ويتناول عدد من هؤلاء الكتاب قضايا اساسية في

(1) M. Heidegger, Vortrage und Aufsatze . Günther. Ueue Pfullingen , 1957, S. 33 .

الحياة الاجتماعية السياسية .

وتتميز مؤلفات هؤلاء الكتاب بادراك وتصوير ثنائيين للواقع ، يقودانهم الى خلق مستويين قصصيين اثنين ، احداهما واقعي والآخر وجودي ، مما يبث الاضطراب في المحتوى الاجتماعي للتناقضات ، التي تطرح نفسها امام الانسان الحديث ، وهي تناقضات تدخل في مجال الرؤية لاصحاب هذا الاتجاه من الكتاب . من هؤلاء الكتاب من يعلنون الطابع المعادي للبرجوازية في نتاجهم ومفاهيمهم . الا ان هذه السمة النقدية ، التي تبلغ عند سارتر او سالنغر مبلغا كبيرا من الجدة ، لا تصل الى درجة الرفض الحقيقي للنظام الذي يحكم على الانسان بمكابدة الآلام ويبذر الشر في الحياة، وذلك لان فلسفتهم تتلاعب بالاسباب القطعية التي تضع الانسان في قبضة الخوف والقلق والحصر .

ان بطل احدى روايات سارتر الاولى ، « الغثيان » (La Nausée) وهو الثري المتبطل « روكنتان » ، الذي هو اقرب الى ان يكون فكرة مشخصة اكثر منه شخصية بكل معنى الكلمة ، شأنه في ذلك شأن كثير من الابطال في مؤلفات سارتر ، يعارض أسلوب الحياة المألوفة لاسباب تظل مجهولة بالنسبة اليه ففجأة يتملكه شعور بالغثيان ازاء « الوجود مع الآخرين » ، ليس له تفسير . ويمكن لنا ان نفهم ان البطل يرى العالم قذرا على الصعيد الاخلاقي « للآخرين » ، وغير جذاب ، ولكن لا يمكن لنا ان نوافقه على القرف الذي توحي به اليه الحياة بمجملها . هذا الشعور يقود « روكنتان » الى الاعتقاد بأن الوجود الذي « تُرك فيه » وجود عبثي . والرواية تتحول ، في الواقع ، الى بحث وجودي يدرس السلوك الانساني في وضع غير معقول ، وبهذا يضطر المؤلف الى التركيز على وصف احساسات البطل القليلة الفائدة في الواقع .

هذه الدراسة نفسها للاحاسيس الانسانية ولمختلف امكانات « الاختيار » ، التي تتوفر للانسان ، تميز رواية « سبل الحرية » ، التي تصف حياة فرنسا عشية الحرب العالمية الثانية . في هذه الرواية يبحث البطل عن حريته الداخلية ، كما يفهمها الفكر الوجودي ، اي على أنها هي « ضرورة الاختيار » التي ألزم بها الانسان والتي تتحقق في مواقف شتى . ان بطل « سبل الحرية » ، « ماتيو » ، يدافع عن حريته الذاتية ، ويرفض بالتالي كل ضرورة للاشتراك في النضال السياسي في عصره ، على اعتباره عبثيا ، وسواء في ذلك النضال الذي يخوضه اعداء الفاشية أو الذي تسير فيه الطبقات الحاكمة التي تُعِدّ الحرب العالمية الثانية . ولا يريد « ماتيو » الانضمام الى الشيوعيين ، لانه يعتقد أن دخوله كعضو في الحزب سيحرمه من استقلاله الشخصي . وباسم هذه الحرية الشخصية يقطع علاقته بخليلته ، ويبقى وحيدا .

ان سارتر ، عندما يصور العلاقات ، التي يقيمها بطله مع الآخرين ، ينطلق من

مفهوم وجودي لهذه العلاقات ، ويخصص مكانا هاما للوصف الطبعي للعلاقات الجنسية التي لا تخلو من صبغة مَرَضية . وليست عواطف الحب هي الوحيدة التي تربط بين البشر . ولما كان الاستقلال ، او الحرية المطلقة ، التي يطمح اليها «ماتيو»، لا يمكن ادراكها ، حسب رأي الوجوديين، فقد تحول الى « الوجود» مع « الآخرين». ويعني هذا عمليا ان الحرب تمتص أيضا « وجوده » . ويبين سارتر أن بطله ، عندما يكون مع الجنود ، يقيم علاقات مختلفة مع الناس ـ علاقات صداقة ، وكراهية ، وخوف ، وتبعية ، وتفوق . الخ . والشعب ، عند سارتر ، بمن فيه الجنود ، انما هو مجموعة من « الكينونات » التي يسحقها الخوف من المستقبل ، والتي هي عاجزة، على هذا الاساس ، عن كبح جماح غرائزها . ولقد حدّت مؤلف « سبل الحرية » مفاهيمه الوجودية عن رؤية التباين في عقلية الجماهير ، والاختلافات بين القوى الفاعلة داخل الشعب ، ووجود عناصر تقدمية أصيلة بين ابنائه . من اجل هذا يُعارض الشيوعي « برونيه » ، عند سارتر ، بطل الرواية باستمرار . ويظهر « ماتيو » في الرواية كرجل مستقيم ، قاس داخليا ، منفصل عن الشعب الذي يرجع اليه دوما في خطبه . والمعتقدات ، في نظره ، اشبه بقلاع تمكنه من حماية نفسه من صعوبة الحياة .

ان رواية « سارتر » مؤلفة من مركّب من الاحداث ، التي هي مشوّهة على الصعيد المكاني ـ الزماني ، وليست سوى تقليد لحركة الحياة الحقيقية، لان السببية الواقعية للحدث لا يمكن ان تفهم عن طريق التركيب (المونتاج) . والمبدأ الحماسي منتهك في الرواية ، لان موضوعه الجوهري ، الذي هو نضال الشعب ضد الفاشية ، قد استبدل به مبدأ الابحاث التي يقوم بها أفراد حصروا في نظام العلاقات الوجودية في العالم ، فهم يبحثون عن السبل الفردية المؤدية الى الحرية المطلقة . ولكن اذا كانت طريق « ماتيو » تنتهي عند الذهنية الوجودية ، اذ أنه ، نظرا لعدم ايمانه بالاهداف النهائية لمعركة التحرير ، يقضي في معركة ، ميئوس منها ، ضد الهتلريين مؤكدا بذلك « أنا » ه الداخلي ، او بعبارة اخرى ، بما أنه في موقف اقصى فهو يحقق وجوده في الموت ، اذا كانت هذه طريق ماتيو ، فان الموقف « الاجتماعي ـ السياسي » ، الذي وصف في الرواية ، يظل ناقصا ، لان سارتر لم ينجح في اتمام سلسلته (كتبت ثلاث روايات فقط : « سن الرشد » ، و « تأجيل الحكم » ، و « الموت في النفس ») . ان الطابع الوجودي لفكر المؤلف يحول الرواية السارترية الى رواية حالات نفسية ، ويدخل فيها الرمزية التي تميز المؤلفات ذات الروح الوجودية . ويحدث أحيانا ان تكون هذه الرمزية مباشرة بصورة خاصة ، كما في روايات « ماك كولرز » ، الذي يلجأ ، من أجل البرهنة على عزلة الانسان الدائمة وصعوبة العلاقات الانسانية ، الى اعطاء أبطاله سمات اما مَرَضية أو دالة على عجز

جسدي . ولكن ، في أحيان أخرى ، تشكل المجازات الوجودية مجموعة هائلة ، كما في رواية ك. ب. بورتر ، « سفينة المجانين » ، التي ترمز فيها رحلة السفينة ، المسماة باسم ذي مغزى ، وهو « ايمان » ، من اميركا الجنوبية الى أوروبا ، ترمز الى تحرك المجتمع البشري نحو الحرب العالمية الثانية ، وترمز العلاقات التي يقيمها المسافرون ، بعضهم مع بعض ، الى العلاقات ، القائمة آنذاك ، بين الناس الذين كان يفرق بينهم الحقد القومي ، والعداوة المتبادلة ، والتنافس ، والنفور ، الخ .

والرمزية لا تناقض بالضرورة المنهج الواقعي ، لانها هي احدى الوسائل التي تمكن من اختزال الصورة ، وتدخل ، على هذا الاساس، في عداد الوسائل المستخدمة لتمييز الاحداث بطريقة واقعية . ولكن ، لكي تؤدي هذه المهمة ، لا ينبغي أن تتحول الى غموض ، وتحِل تصورات مطلقة محل الذاتية الواقعية للحدث ، ومحل معناه التاريخي الدقيق . ان الرمزية الواقعية تبرز هذا المعنى في تعبيرها المادي والحسي ، لا على شكل شمولية مؤمثلة ، وكلية غامضة . مثل هذه الرمزية موجودة في الكتابات النقدية اللاذعة لشتشدرين ، التي ، رغم استبعاديتها الخارجية ، حافظت على صحة الظاهرة كاملة ، وعلى مضمونها ، ومعناها الوجودي المادي . اما رمزية الوجوديين فهي تعمل على اكساب الاحداث عمومية تخرج عن النطاق الاجتماعي ، وطابعا ثابتا ، وتجعل أسسها التاريخية غير محددة . مثل هذه « الازالة » للحدود الاجتماعية الملموسة للاحداث ولجوهرها ، تميز نتاج « البير كامو » الذي يبدو نثره الدقيق امينا على الواقعية في الظاهر ، ولكنه ، في الواقع ، يلجأ فيها الى الخداع . وليس مرد ذلك الى ان الصور ، التي يستخدمها « كامو » ، تتجاوز في رمزيتها الحدود ، فهي في الحقيقة بسيطية ، وتستند الى الحياة اليومية ، يضاف الى هذا ان الطابع الرمزي لا ينفصل عن الصورة بوجه عام . ولكن مفاهيم كامو الوجودية هي التي حالت بينه وبين معرفة وتصوير الحياة ، بنزاعاتها ، والتحركات الجارية فيها ، بطريقة واقعية ، وادراك الآفاق التاريخية الحقيقية لحركتها .

واذا كان تصور « الغثيان » عند سارتر تجريدا يراد منه أن يعبر عن علاقات الانسان الحديث بالمجتمع ، ولا يستطيع ابراز الموقف الواقعي للمجتمع ، فعند كامو يحل محله « العبثي » . فمأساة الانسان ، في نظره ، الانسان « بصفة عامة » ، أو « الواحد » ، تتحول الى عبثية الحياة . ومأساة عبثية الوجود تظهر لا لان الانسان يواجه الموت فقط ، بل لانه كذلك في وسط التشوش واللامعقول والجور ، وهو يدرك عبثية هذا الموقف ، ولا يستطيع الوصول الى النفاذ القادر على اخراجه من هذا الوضع المخالف للعقل . والانسان لا يأمل في تغيير عبثية وجوده ، ولذا يحصل على حرية او حق التمرد على مبادىء الاخلاق . واذا نزع الطلاء الفلسفي عن تأملات « كامو » تبدت بوضوح المصادر الاجتماعية لميتافيزيقيته الخاصة بالعبثية ، ولدفاعه

عن الاباحة القديمة للشخصية . ان كامو يقاوم ، كراديكالي ، كافة الاشكال الظاهرة للرجعية السياسية كما يقاوم الفاشية ، ولكنه ، كفنان وكمفكر ، نجده مسحوقا على الصعيد الروحي ، بأحداث عصرنا ، ثوراته وحروبه ، والارهاب الفاشي وروح الاستسلام عند الطبقات الحاكمة ، مسحوقا بنزاعاته ومصائبه التي لا تحصى . وهو لا يأخذ العصر الحاضر الا من ناحيته القاتمة المأسوية ، التي تحمل الى البشر كل لون من الوان العذاب ، ولا يريد الاعتراف بأن قوى العقل الخلاقة قادرة على تغيير بنى العالم المعاصر ، وأنها ماضية في تغييره بالفعل . وهناك احتمال آخر غير الاحتمال الناتج عن الموقف العبثي . لقد كان كامو يرفض احتمال المستقبل الشيوعي للانسانية . من اجل ذلك كانت آثاره متسمة بتشاؤم عميق ، والنداءات الى العمل التي تشتمل عليها ، تظل عقيمة ، لان كامو لا يتفحص الاعمال الانسانية الا في الموقف العبثي ، او بعبارة أخرى ، يتفحصها وهو غير خاضع لتحولات الوضع الاجتماعي . وانسان كامو ، ببقائه ضمن اطار المعطى والوجود ، مقضي عليه بالعمل دون هدف ، كمثل انسان « سيزيف » او انسان السنجاب الذي يدير دولابه . فقد كان كامو يقول : « ان جيلي يعرف أنه لن يغير العالم » ، لانه عاجز عن ابراز التطورات الواقعية للحياة ، وهو ، ككل الوجوديين ، يستبدل ، بالتحليل التحليلي ، تحليل « العلاقات » المختلفة — من خوف ويأس وبغضاء ، وشعور بالواجب ، واقتراف ذنوب ، وخضوع ، الخ — التي تبرز بين الناس وهم في موقف عبثي . ولقد خصصت اهم رواياته ، وهي رواية « الطاعون » ، لاثبات عدم وجود مخرج في هذا الموقف .

ويرمز وباء الطاعون ، الذي حل في احدى المدن الجزائرية ، أول ما يرمز الى هجوم الفاشية والنظام الكلياني على الانسان بغية القضاء على حريته . وشخصيات الرواية ، سواء منهم أولئك الذين يكافحون الطاعون — كالطبيب « ريو » ، والمستخدم « غران » والشخصية الرسمية « تارّو » ، ومعاونيهم ، او انصار الطاعون والمترددون ، الذين لا يريدون الاشتراك في تصفية الطاعون ، يعكسون القوى السياسية المختلفة ، والعقلية السائدة في زمن النضال ضد الهتلرية . وحتى سير مقاومة الطاعون ، المفصل في الرواية ، يجد موازيا له في الاحداث الواقعية في ذلك العهد . على ان رمزية الرواية تطمح الى تعميم أوسع مما تقدمه التجربة ونتائج النضال المعادي للفاشية . والطاعون يمثل الشر اللاشخصي والدائم : فالانسان ، في رأي « كامو » ، محكوم عليه أن يعيش وجها لوجه مع الشر ، فهو مضطر ، رغم انفه، الى العمل على حماية نفسه ، بمعنى أن يتحمل الآخرين . ويرفض كامو الاسباب التاريخية المادية التي تقود الناس الى مقاومة الشر الذي يأخذه ، هو ، على انه تجريد . من أجل هذا تتحول الدوافع الحقيقية لمقاومة الفاشية ، عنده ، الى دوافع ميتافيزيقية . ان الشر ليذهب كما اتى . وحركته التاريخية ، كمثل حركة المد

والجزر ، لا زوال لها ، لان جراثيمه تعيش في الناس انفسهم ، اي في داخل الانسان. ففي الرواية يختفي الطاعون ، ولكن الابطال ، والمؤلف نفسه ، لا يعتقدون بأن قواه ، اي قوى الشر الاجتماعي ، يمكن للانسان ان يقضي عليها قضاء تاما في يوم من الايام.

ان الواقعية البرجوازية المعاصرة تقدم الدليل ، في نتاج « كامو » ، كما في نتاج الوجوديين الآخرين ، على عجزها حيال التعقد الحقيقي في الحياة ، وعدم قدرتها على معرفة نفسها ، اي على فهم الوضع الحقيقي وآفاق التطور الاجتماعي الحقيقية . ان التخلي عن التحليل الاجتماعي ، الذي هو العلامة المميزة للمنهج الواقعي ، واستبدال ميتافيزيقية رمزية به ، هما السمتان النموذجيتان للواقعية البرجوازية المعاصرة .

ولقد شعر الفن البرجوازي بفقر امكانياته الخلاقة ، ولكن المحاولات التي يبذلها لاحياء قوته لا تتجه الى تعميق وتحسين التحليل الاجتماعي للواقع ، بل الى تصنع شكلي من شأنه ان يزيد في افساد المنهج الواقعي .

وقد تحققت تجربة شكلية من هذا النوع في « الرواية الجديدة » ، التي ترتبط ارتباطا شديدا بالوجودية ، من حيث مفهومها للانسان .

على ان انصار الرواية الجديدة ينكرون وجود هذه الصلة ، لانهم يثقون بالعقل، خلافا لما تفعل الوجودية . ولكن العقل ، في نظرهم ، ليس سوى تجريد ، لانهم مبتعدون عن العقل التاريخي ، بمعنى انهم بعيدون عن فهم الاتجاهات الموضوعية لحركة التاريخ . والذي يميزهم عن الوجوديين بكل معنى الكلمة انما هو مجرد اختلاف داخل تيار واحد . فهم يكثرون من استخدام التصورات الوجودية ، واخصها « النظرة » وال « انت » الخ . وتؤدي « النظرة » دورا هاما في روايتي « روب غرييه » : « المسافر » و « الغيرة » ، اللتين لا يظهر الحدث فيهما ــ وهو جريمة في الاولى وخيانة في الثانية ــ للقارىء من خلال تسلسل الحوادث ، بل بواسطتها ، اي بواسطة النظرة الخارجية التي تقدم تقويما ذاتيا لما يجري . وكما في رواية سارتر « الغثيان » ، تكشف الاشياء ، والبشر المشبهة بالاشياء ، في رواياتهم، عن « حضورها » ، ساحقة شخصية الابطال وعالمهم الروحي ، محولة روايات « روب غرييه » ، مثلا ، الى سجلات حسابات أو اسعار يزينها موضوع شبه بوليسي .

ان ممثلي هذه المدرسة الادبية يرون ان المجتمع الحديث قد دخل « عصر الريبة » (عنوان كتاب لناتالي سارّوت) ، لان المجتمع موسوم بتناقض بين الشكل والجوهر في العلاقات الانسانية ، بين شكل وجوهر المؤسسات الاجتماعية ، والمبادىء الاخلاقية ، بين القول والعمل . ان المجتمع ليس كما يبدو لنا : انه مزيف . هذا الاستنتاج التهذيبي ، الذي يدخل ظل نقد على مؤلفات انصار هذه المدرسة ، يدل على انهم يعترفون بأن المبادىء الاجتماعية الحالية قد شاخت ، ولكن هذا لا يكفي ؛

مع ذلك ، لاعتبارهم واقعيين نقديين .

وانصار « الرواية الجديدة » ، بانتهاكهم للرواية التقليدية ، اي باستبعادهم منها تصور « النموذج » ، وباحلالهم ، محل الصورة المفرّدة للبطل ، « شخصية » مبهمة ، لا شخصية ، انما ينفون المبدأ الاساسي للمنهج الواقعي ، ألا وهو النمذجة.

ليس هناك واقعية بدون نمذجة . والطابع اللاتاريخي لفكر اشياع هذه المدرسة يقودهم الى التخلي عن التصوير التحليلي للعلاقات الحقيقية بين الشخصية والمجتمع، بين البشر في هذا المجتمع، بعضهم مع بعض، ويقودهم الى نفي ضرورة «الشخصية»، بوصفها مقولة روائية ، جمالية ــ معرفيه (جمالية ومتعلقة بنظرية المعرفة Esthético - gnoséologique) ، فالعلاقات الانسانية الحقيقية تدق على مشاهدتهم ، فهم يدرسون ، مكان العلاقات الاجتماعية الحقة ، بدبلاتها ، تماما كما يفعل الوجوديون . من اجل ذلك كان التحليل الاجتماعي مستبدلا به ، في مؤلفاتهم ، وصف الاشياء (روب غرييه) ووصف الميول الخفية للنفس (ناتالي سارّوت) ، وتقلبات الحالات النفسية « للشخصية الروائية » خلال تعرفها على نفسها (بوتور Butor) الخ . وهم ، كورثاء للتقاليد الطبّعية ، يحللون الحركة الوجودية الى عناصر جامدة ، ويبذلون الجهد للتغلب على جمود رؤيتهم الخاصة للعالم بحركة مصطنعة ، اي بتغييرهم لزوايا الرؤية الموجهة نحو سير الاحداث ، وتبديلهم لمواقع الحوادث في الزمن ، واكثارهم من المونولوجات الداخلية ، التي تصور تيار الوعي عند الابطال ، ولجوئهم الى الرمزية . وهم ، على صعيد التقنية الروائية ، ورثاء لجويس وبروست وكافكا ، رغم أنهم يستخدمون بعض الطرائق التي اثرت عن فولكنر . ولا تبرز رواياتهم التناقضات الحقيقية في العالم الحديث ، لان المفهوم الضحل ، لكتاب هذه المدرسة ، عن طابع العلاقات الانسانية يحول بينهم وبين رؤية حركة التاريخ .

ولكن ، من أجل ادراك السببية الحقيقية للاحداث التاريخية ، يبنغي على المرء أن يعرف كيف يلحظ ويبرز الجوانب الحقيقية للعلاقات الانسانية والاجتماعية ، والقوى الحقيقية ، المؤثرة في المجتمع ، لا القوى العابرة ، بمعنى انه ينبغي دراسة المجتمع بطريقة واقعية ، وتحليله على الصعيد الاجتماعي، ومقارنة النتائج والملاحظات المحصلة بالحركة الموضوعية للتاريخ ، وذلك حتى يكون العمل الفني ذا محتوى حي بالفعل .

ان الواقعيين البرجوازيين فاقدون لهذه القدرة على دراسة العالم دراسة موضوعية ، ولوحات الحياة التي تظهر في مؤلفاتهم ليست سوى صورة تقريبية لها. فالواقعية البرجوازية عاجزة عن ادراك وتصوير عصرنا بطريقة تاليفية ، لانها تضيع من يديها المحتوى الواقعي للعلاقات الاجتماعية القائمة في العالم الحديث . هذه

العلاقات يصورها ، في حركتها وتطورها ، الفن الواقعي الـــذي ظهر عـــلى اساس ايديولوجي آخر ، غير برجوازي .

ان دراسة العلاقات الاجتماعية بين البشر هي ، بالنسبة الى الفن الذي يسعى الى فهم الحياة ومعرفتها، الهدف الجمالي ــ الايديولوجي الاساسي. فالفن الواقعي، بدراسته لهذه العلاقات في حركتها ، وفي وحدتها (لا في تماثلها) مع النظام الاجتماعي الذي حدد هذا الشكل أو ذاك من أشكال العلاقات الاجتماعية بين البشر ، انما يبرز طرافة المجتمع نفسه ، وخصائص البنى الاجتماعية وما يجري او ما سوف يجـري فيها من التحولات . ودراسة العلاقات الانسانية هي ، بالنسبة الى الواقعية، وسيلة لفهم المجتمع وتصويره . ثم ان هذه الدراسة المعمقة للمجتمع ، ونزاعاته وتناقضاته، هي بدورها المفتاح الذي يعين على معرفة الانسان نفسه ، بكـــل مـــا في مظاهـــره الشخصية والاجتماعية من تعقيد وواقعية .

لقد اتسمت الدراسة الواسعة للعلاقاتالاجتماعية على الدوام بمغزى جوهري، بالنسبة ألى الفن ، وكانت منجزاتها الكبرى ، في الماضي ، قائمة عـــلى اساس تصوير علاقات الانسان بالمجتمع . ولكن في الظروف التاريخية الحاضرة تكتسب مثل هـــذه الدراسة اهمية خاصة ، لانها تتيح للفن أن يوضح ويصور الشروط الموضوعية ، التي تهيىء وتحقق تصفية الاستلاب الانساني ، أي اقامة علاقات اجتماعية لا تكون فيهـــا مصالح الشخصية والمجتمع متعارضة ، ويكون من شأنها ان تؤدي الـــى انسجـــام يستطيع الانسان ، في ظله ، أن ينمي طاقاته وامكانياته بصفة كاملة .

والتحرك نحو مثل هذه العلاقات قد بداته عمليا ثورة اكتوبر ، وسيرورة بنـــاء المجتمع الاشتراكي في الاتحاد السوفياتي ، الذي انبثق عنهما . ولكن العالم القائـــم على الملكية قد وصل الى مرتبة من التطور تسجل فيه رأسمالية الدولة الاحتكاريـــة ــ كما أشار لينين ــ اعدادا ماديا جديدا للاشتراكية . فالازمـــة الشاملة للرأسمالية تجر معها تغيرات عميقة في المجال الروحي ، وفي الحياة العقليـــــة للبشرية . ونحـــن نشهد في عصرنا هذا ظهور وعي انساني جديـــــد ، في العالـــــم ، متحرر من الاوهام والمفاهيم التي أوجدها المجتمع القديم ، وعي شيوعي بطبيعته وطابعه ، كما نشهد ، في الوقت نفسه ، ظهور نقد واعادة تقويم حاسمين لمجمـــل المفاهيم الاجتماعية التـــي خلقتها الراسمالية .

ان تحويل العالم واقع حقيقي في التاريخ المعاصر ، وهو لـــم يعـــد سرا كذلـــك بالنسبة الى الوعي البرجوازي . والمدافعون عـــلى اساس العلاقـــات الاجتماعيـــة للملكية ، الذي أصابته الموجة العارمة للتبدلات التاريخية . واذا كان الفريق ، الاشد عدوانية والاكثر جهالة ، من البرجوازية الحالية يراهن على القوة ، أمـــلا منـــه في ان يوقف بواسطـــة السلاح الحراري ــ النووي ، حركـــة التاريـــخ ، فـــان المنظرين

البرجوازيين والمصلحين الاجتماعيين ، الذين ادركوا حتمية تحول العالم ، يسعـون لايجاد الوسائل الكفيلة بتثبيت سيرورة التحولات الاجتماعية ضمن اطـار العلاقات الاجتماعية القائمة ، ويبذلون كل ما في وسعهم لترسيخ واطالة أمد هذه العلاقات . وهكذا تبرز شتى الوان الوصفات في الاصلاحات الاجتماعيـة ، وتظهـر خطط لاعادة تنظيم الجهاز الاداري ، من نوع « الحدود الجديدة » ، التي اقترحها الرئيس الراحل ج. ف. كنيدي ، او فكرة « المجتمع الكبير » التي ابتكرهـا جونسون . كما تظهـر محاولات لتخطيط الاقتصاد الرأسمالي تقدم الديغولية فكرة مميزة عنهـا ، وتنتشر افكار التكنوقراطية والتأميم الجزئي لبعض القطاعات الصناعية .

وكان بعض المفكرين المتهوريـن ، « كهربـرت ويلس » ، في مؤلفيـه الاخيرين : « العنقاء » و « الحذر الواجب » ، يؤكدون ان الثورة العالمية قد تمت ، وان العلـم الحديث ، ووسائل الاتصال والاعلام والنقل قد حولت الانسانية الـى مجموع عالمي واحد . الا انه بقي ، بالفعل ، بعض التفاصيـل الصغـيرة التـي يجب تسويتها ، كالقضاء على الخلافات بين الطبقات وبين الامم ، وعلى الاسباب التي تولـد الحروب وعدم المساواة الاجتماعية الخ ، وليس فـي كـل هـذا أي تعقيـد ، حسبما يـرى « ويلس » ... اما ايديولوجيو الاعمال ، الذيـن يملكون عقلية اكثـر عملية ، فانهم يبنون آمالهم على « الرأسمالية الشعبية » ، ويسعون الـى تقويض الوعـي الطبقـي لدى البروليتاريا ببثهم في اذهان العمال معنى الملكية ، وجعلهم « مشاركين » اسميين في ملكية وسائل الانتاج ، ومالكين لبعض الاسهم او مشاركين في الارباح . وغني عـن البيان أن حصة ودور المساهمين الصغار ، المستمرين في العمل عـلى صعيد الانتاج ، ضئيلان جدا ولا يمكن لهما أن يؤثرا اطلاقا في سير الانتاج . ومـع ذلـك فان نظرية « الرأسمالية الشعبية » تبذر الاوهام ، معلنـة أن الصراع الطبقـي ، في المجتمـع الرأسمالي الحديث ، يخمد شيئا فشيئا ، وان في الامكان توحيد النظامين الرأسمالي والاشتراكي .

مثل هذه الفكرة فصلها وطبقها منظرو ومنفذو نظام « العلاقات الانسانية » في الانتاج ، ذلك النظام الذي يستهدف تصفية المنازعات الاجتماعية بين العمال وأرباب العمل في المؤسسات الراسمالية . وقد برز نظـام « العلاقات الانسانية » في الوقت الذي بدأت فيه أتمتة الانتاج تحدث تغييرا جذريا في التفاوت المهنـي داخـل الطبقة العاملة ، وفي الوقت الذي فرضت فيه البنى الجديـدة لتنظيم الانتاج ، مزيدا مـن الايدي العاملة الموصوفة ، واجبرت فيه ، الاضرابات العنيفة التي قام بها الشغيلة ، أرباب العمل على بعض التنازلات الاقتصادية ، ويقضي هذا النظام بتربية العامل على الاهتمام بالانتاج . فالعامل الذي يدرك مهام الانتاج ، والـذي يُعَامَل باحترام ، لا يعود لديه أي سبب للدخول في نزاع مع رب العمل ، ولا تعود علاقاتهما مبنية عـلى

الكراهية والتعارض ، بل على تنازلات معقولة من الطرفين ، وعلى نـوع من التعايش الايديولوجي ، طبقا لافكار المدافعين عن هذا النظام .

بيد انهم يخفون ، بمنتهى العناية ، واقع أن العامل حتى ولـو كان مدركا لمهام الانتاج ، كان وما يزال غرضا للاستغلال ، وكان وما يزال هو الذي يقـدم الارباح لارباب العمل . ان نظام العلاقات الانسانية ، الـذي يمـوّه ، في المجتمع الحديث المؤسس على الملكية الخاصة ، التناقضات بين العمل وراس المال ، لا يمكن له ان يلغي تفاقم الصراع الطبقي ، كما لا تستطيع ذلك النظم الاخرى التي تسعى الـى تلطيف النزاعات الاجتماعية في المجتمع البرجوازي المعاصر .

والى هذا الهدف ، الذي لا أمل منه ، تتجه النظرية التي تسند الـى الدولة الرأسمالية دور الحكم لتنظيم مصالح الاحتكارات والطبقة العاملة المتعارضة ، والتي عرضها « غالبريث » ، في كتابه : « الرأسمالية الاميركية . فكرة قـوة توازنية » ، الذي يلقى تقديرا عظيما من قبل كبار رجال الاعمال . والى نفس هذا الهدف تتجـه كذلك فكرة « المجتمع الكامل » ، التي بسطها المرحوم « بيتيرين سوروكين » ، والتي تقوم برمتها على النظرية المنافية للتاريخ التي تقول بامكـان الوصل بـين النظامين الرأسمالي والاشتراكي ، ايديولوجيا واقتصاديا ، وامكان قيام نظام اجتماعي ، في المستقبل ، يصل ، او « يدمج » سمات كلا النظامين المتصارعين المتسابقين في الوقت الحاضر .

ان هذه النظريات والافكار متعـددة المصادر . فبعضها ناشىء عـن الاوهام والآمال ، التي لا أساس لها ، في امكان وقف مسيرة التاريـخ الموضوعية المحتومة ، وحركته التي تتجه به من علاقات الملكية الى العلاقات الاشتراكية . والبعض الآخـر يؤلف ، على اكبر الظن محاولة ديماغوجية لتشويه لوحة الواقع ، وخـداع الجماهير بترسيخها فيهم مفاهيم وعادات غريبة عنهم . على أنه من البديهي ، في كل حال ، ان الفكر البرجوازي المعاصر عاجز عن الالمام بمجمل تناقضات العالم الحديث ، وعاجـز عن أن يقدر ، بدقة ، آفاق النزاع التاريخي بين النظـام الرأسمالي المتأزم والنظـام الاشتراكي الذي يزداد رسوخا كل يوم .

ولا يمكن لتعقد الحركة العالمية المتعلقة بتغيير البنى الاجتماعية ، والجارية فـي الوقت الحاضر ، ولا لابعادها الحقيقية ، أن تحدد وتحلـل الا بواسطـة الشيوعية العلمية ، او اللينينية التي هي القوة الكبرى التي تغير العالم الحديث . فحياة العالم الحديث العقلية موسومة بسمة التأثير الذي تمارسه على العقول الانسانية . انهـا تقدم المفتاح الذي يسمح بالوصول الى معنى العصر الحالي وسماته المميزة والنوعية، ويعين على فهم نزاعاته وتناقضاته ، وتحديد منازع الحركة التاريخية ، ووجهتها ، وهدفها الاساسي . انها هي الاساس الايديولوجي للفن الجديـد في عصرنا ، وتصوره

للعالم ـ ذلك الفن الذي هو فن الواقعية الاشتراكية ، التي تسجل مرحلة جديدة كيفية لتطور المنهج الواقعي .

ولكن اللينينية والشيوعية العلمية ، اللتين هما مذهب فلسفي عام ، لا تعطيان الفن سوى المبادىء العامة ، لمفهومه للعالم ، التي يطبقها الفنان على الواقع ، على الحياة المؤثرة المفعمة بالنزاعات الداخلية ، تطبيقا فرديا بالنسبة لكل حالة ، مطلعا ، في كل مرة ، على الحياة التي هي في صيرورة دائمة ، دارسا لها وللسمات الجديدة التي تبرز فيها ، معمما ما ثبت بواسطة الفكر الفني . ان هذا النوع من التعميم هو، باستمرار ، عمل خلاق دائم لا ينفصل فيه الوعي عن التجسيد ، ولا يشكلان مجرد تطبيق آلي لتصورات سوسيولوجية على الظاهرة الفردية الحية الجديدة . فليس في وسع الفنان أن يرى الترابطات العميقة بين الاعمال والافكار والاهواء والمصالح الانسانية ، من جهة ، وبين الاسس الاجتماعية لعالم الانسان الداخلي ، من الجهة الاخرى ، ولا يستطيع ان يتناول الحياة انطلاقا من مواقع اشتراكية ، ثورية الا عندما يكون لديه مفهوم مستقل للعالم ، وذلك نتيجة لاختبار عملي شخصي .

ان مفهوم العالم ـ الاشتراكي ـ هذا يحدد منهج الابداع للفن الجديد ، الذي يفحص ويصور صيرورة العلاقات الجديدة بين البشر في العالم الحديث كحركة مشروطة ضرورية متوقعة ، ترمي الى استبدال تشكيلات اجتماعية مختلفة في طبيعتها ، من أجل هذا كانت التاريخية المدركة للفكر الفني هي السمة المميزة والصفة الدائمة للواقعية الاشتراكية وطريقتها في الابداع .

وقد أدرك ضرورة تغيير البنى الوجودية ، بصورة تلقائية عدد كبير من كبار الفنانين المعاصرين ، الذين لم يفقدوا الصلة مع الحياة ، ولم يحبسوا انفسهم ضمن نطاق فن منفصل عن الحاجات الدنيوية . وقد كتب « بلوك » ، منذ بداية ثورة اكتوبر يقول : « ان على الفنان ان يعرف ان روسيا القديمة لم يعد لها وجود ، وان هذا شيء نهائي ، وان اوروبا القديمة لم تعد موجودة ... وان العالم قد دخل عصرا جديدا . ان الحضارة القديمة والدولة القديمة والديانة القديمة قد ماتت . صحيح انها قد تعود الى الحياة من جديد ، ولكنها فقدت كل وجود لها ... (١) »

والشعور بأن العالم القديم قد بدأ يفقد كيانه التاريخي لم يتغلغل ، ولا يتغلغل في وعي ونتاج فناني بلاد السوفيات وحدهم . فمنذ منتصف العشرينات ، حيث لم يكن معنى الاحداث المرتبطة بثورة اكتوبر بديهيا ، في اذهان عدد وفير من السياسيين والفنان ، بمثل ما هو عليه في هذه الايام ، كانت لتوماس مان الشجاعة والحكمة الكافيتان ليكتب قوله : « اننا نشعر ونعرف أن أوروبا قد كسحتها الموجة المدمرة للهزة العنيفة ، التي يدعونها « بالثورة العالمية » ، والتي تشكل تغييرا جذريا لنوع

(١) الكسندر بلوك : « المؤلفات الكاملة » ، موسكو ١٩٦٢ ، جـ٦ ص ٥٩ (طبعة روسية) .

حياتنا ، وتستخدم ، من أجل تحقيقها ، كافــة الوسائــل : الاخلاقية والعلميــة والاقتصادية والسياسية والتقنية والفنية ، وهذه الهزة تبلغ من القوة درجة أصبح معها أولادنا ، الذين ولدوا قبل الحرب او بعدها ، يعيشون في عالم آخــر لا يجمعه بهيئاتنا القديمة سوى الشيء القليل . لقد أصبحت الثورة العالمية امرا واقعا لا مجال للموارة فيه . ورفضه يعني رفض الحياة والتطور ، والتزام المحافظة بعناد حيالــه معناه تعمد الوقوف خارج الحياة والتطور » (١) .

وقد عبر « تيودور دريزر » عن أفكار مماثلة عندما كتب يقول : « لقــد وضع انخراط روسيا في طريق الاشتراكية اللامساواة الاجتماعية الموجودة في اميركــا تحت ضوء يغشي العيون ، بحيث ينبغي ان تظهر ، الى جانب الكتب التي لا هدف لهــا سوى تسلية القارىء والتي تتفادى الخوض في المسائل الاجتماعية بكل عناية ، كتب أخرى تبين ضرورة تغيير النظام الاجتماعي القائم . (٢) »

ان مفهوما للعالم كهذا ، انتشر انتشارا واسعا بعد ثورة اكتوبر ، لم يكن ، وما كان من الممكن ان يكون عابرا . فقد كان في الغالب نقطــة انطلاق للحركة التــي كانت تتجه بالفنانين الديمقراطيين من التاريخية العفوية ، مــن الفهــم العفوي لضرورة التغييرات الاجتماعية الى التاريخية الواعية مما كان يستتبع تحــولا جذريا في طريقة الابداع للفن الواقعي . مثل هذه التحولات اشياء محتومة لا يمكن تفاديها : اذ انهــا جزء من جوهر المنهج الواقعي نفسه ، وهي شهادة على قدرات التطور هــذه ، لان المنهج هو مجموع المبادىء الاساسية ، المتطورة تاريخيا والمغتنية بالممارسة ، للمعرفة الفنيديولوجية (أي الفنية الايديولوجية) وللتجسيد المجازي للحياة . فاذا ما تغير اساسه التاريخي ، بدأ ، هو ، بالتبدل ، وانــه لمــن الطبيعي ان تعرف النزاعــات الاجتماعية في عصرنا ، معرفة أوفى ، بواسطة الفن الواقعي الاشتراكي ، لان منهجه يفتح امام الفنان أعظم الامكانيات لتصوير الحياة والمجتمع ، وتصويــر الانسان وما يقيم من علاقات مع المجتمع ، تصويرا تاريخيا ، وبطريقة متنوعة تأليفية .

لقد أتاح منهج الابداع الجديد للفنان ان يتخلص من المفاهيم الوهمية أو الخاطئة المتعلقة بالحياة والمجتمع ، لانه عندما يصور الواقع ، الذي هــو في تطور وصيرورة ، بنزاعاته المتصلة بمصير ومصالح الملايين من الناس ، انمــا يعتمد (أي الفنان) عــلى مكتسبات الفكر الاجتماعي المتقدم ، الذي يسهم في تغيير العالم ، ويساعد البشر على تغيير بنية العلاقات الاجتماعية . وهذا أمر طبيعي لان تقدم الانسان العقلي لا يقتصر فقط على مراكمة الوقائع والمعلومات الجديدة عن العالم . ذلــك أن معنــاه الحقيقي يقوم ، فيما يختص بالانسان ، على اعداد تصورات عــن الكــون والمجتمع وعنه ، هو

(١) ت. مان ، المؤلفات ـ غوسليتيزدات ، موسكو ١٩٦٠ ، جـ٩ ، ص ٩٠ (طبعة روسية) .
(٢) ت. دريزر ـ المؤلفات ـ غوسليتيزدات ـ موسكو ١٩٥٥ ، جـ١٢ ، ص ٢٨١ (طبعة روسية) .

ذاته ، غير خارقة بل مطابقة للحقيقة ، ويقوم ، فيما يختص بالعقل الانساني ، على تقديم لوحة ، امينة في جملتها وتفصيلها ، عن الواقع الحقيقي .

ان الوضع التاريخي الجديد ، والنكبات والاضطرابات الثورية التي اصابت العالم قد ادت الى ولادة الواقعية الاشتراكية ، التي استجاب ظهورها الى مقتضيات التاريخ العميقة العضوية . ولم تقتصر الثورة ، التي احدثتها الواقعية الاشتراكية في الفن ، على مجرد ثورة جمالية : بل انها اثرت في صميم المجالي الاساسية الحاسمة للفن بحسبانه نشاطا روحيا فريدا من نشاطات الانسان . ويمكن التعبير عن جوهر الثورة ، التي احدثها الفن الاشتراكي ، بحل واعادة تخمين النزاعات التي اعدها الفن السابق للثورة والتي عجز ، هو ، عن حلها ، وبتأكيد وتصوير علاقات جديدة ، ذات طبيعة اشتراكية ، بين البشر ، بعضهم مع بعض ، وبين الشخصية والمجتمع . من أجل هذا كان من غير الممكن رد الطرافة ، التي يتسم بها المنهج الجديد في الخلق ، الى خصائصه الجمالية وحدها ، او الى محتوى الآثار الناشئة على اساس منه . ان الواقعية الاشتراكية موسومة بوحدة طبيعية ، غير آلية ، في مبادئها الجمالية ــ الايديولوجية ، لانها ليست مجرد تجديد جمالي ، بل هي شكل خاص من اشكال الفكر الفني . هذه الوحدة في المبادىء الجمالية الايديولوجية لفن الواقعية الاشتراكية ناتجة عن وحدة تصور العالم على اساس منهج الابداع الجديد ، عن التاريخية الواعية لدى الفنانين الذين لهم نفس المبادىء الجمالية ــ الايديولوجية .

واذا كان فنانو الواقعية النقدية قد كانت رغباتهم الروحية تدفعهم في الغالب الى تثبيت الطابع الشعبي لنتاجهم وتشحذ قدرتهم على فهم وتصوير ــ بصورة غير مباشرة على اي حال في اغلب الاحيان ــ عقلية الجماهير الشعبية الديمقراطية ، المتألمة من نير العلاقات الاجتماعية المبنية على الملكية الخاصة ، وانظارها وآمالها واحتجاجها العفوي ، فان فناني الواقعية الاشتراكية يعبرون ويدافعون ، مباشرة وصراحة ، عن مصالح الشعب الاساسية ، التاريخية ــ التقدمية . وان ظهور فن الواقعية الاشتراكية وتقدمه مرتبطان ، كلاهما ، عضويا بالنوعية التاريخية السائدة في القرن العشرين ، الا وهي تنامي دور الجماهير الشعبية ، التي هي القوة الاساسية لكافة الحركات الاجتماعية في عصرنا الحاضر .

فالواقعية الاشتراكية هي اذن فن الشعب المتحرر من الاستغلال ، المدرك لعمله التاريخي . وهي شعبية لانها ثورية في الاساس ، لان التطور الاجتماعي ، في نظرها ، يهدف الى ادراك مجتمع الشيوعية ، المنسجم ، الخالي من الطبقات . هذا المثل الاعلى ، الاجتماعي السياسي ، الذي ترمي اليه الواقعية الاشتراكية ، ينطوي على مفهومه للانسان ، الذي ينطبق تماما مع الطبيعة الانسية للاشتراكية . ويتجلى هذا المفهوم ، بصفة خاصة ، في الادب السوفياتي ، وهو النتاج ، الاكثر نضجا والابعد

تطورا ، للواقعية الاشتراكية .

ولقد بين ماركس ان الانسان في المجتمع ، الذي تقوم فيه طبقات متناحرة ، يتسم بطابع مزدوج : فهو يبدو ، في الوقت نفسه ، ككائن اجتماعي وككائن غريب تتعارض مصالحه وحاجاته مع حاجات ومصالح المجتمع . « فحيثما وصلت الدولة السياسية الى الازدهار الحقيقي يعيش الانسان ، لا بالفكر والشعور فقط ، بل في الحقيقة والواقع ، حياتين اثنتين ، سماوية وارضية : الحياة في المجموعة السياسية، حيث يعتبر نفسه كائنا عاما ، والحياة في المجتمع المدني ، حيث يعمل كفرد عادي ، ويرى في الآخرين مجرد وسائل ، وينحط ، هو نفسه ، الى دور الوسيلة فقط ، ويصبح العوبة في يد قوى غريبة (1) » . وعلى هذا فهو يصبح في نزاع مع اضرابه ومع المجتمع عامة ، ويتألم من انعدام الانسجام في الحياة ، والقسوة واضطراب العلاقات الانسانية .

هذا النزاع ، بين الشخصية والمجتمع ، وجد تعبيره الفني ، البالغ العمق ، في آثار الواقعية النقدية . أما فن الواقعية الاشتراكية فقد وصف عملية تدرجية اجتماعية اخرى ، وهي زوال الانفصال بين مظهري الانسان الفردي والاجتماعي ، بين مصلحته ومصلحة المجتمع برمته ، مصلحة الشعب كله ، وذلك أثناء عملية بناء المجتمع الاشتراكي الخالي من الطبقات . لقد حددت الواقعية النقدية لنفسها ، كمبحث اساسي ، أن تصور عدم تلاؤم حاجات الشخصية ورغباتها مع ظروف حياتها ، مما يؤدي بالانسان اما الى الموت المادي أو المعنوي . في حين أن الواقعية الاشتراكية تعكس عملية الخلق التدرجي لاكثر الظروف مواتاة لنمو الشخصية ، لان خير كل انسان هو الهدف الاساسي للشيوعية .

واذا كانت القوة المحركة في الواقعية النقدية هي : الانسان الذي يناضل من أجل حياته وكرامته ومثله العليا ، فان المبدأ الاساسي في الواقعية الاشتراكية – وللمرة الاولى في التاريخ وفي الفن العالمي – هو الشعب . فقد أصبحت المأثرة الثورية وحركة الجماهير هما الموضوعين الرئيسيين للادبالسوفياتي الناشىء ، حيث كان ينمو بسرعة فن جديد ، ومنهج جديد في الابداع . ففي « سيل الحديد » ، « لسيرافيموفيتش » ، و « تشاباييف » ، لفورمانوف ، و « الكارثة » لفادييف ، و « الدون الهادىء » لشولوخوف ، لم يكن الابطال فقط هم ممثلي الشعب ، الذي يخوض المعركة ، بل الشعب نفسه الذي كا نيدافع عن المثل الجديدة والعلاقات الجديدة . لقد كانت مؤلفات الكتاب السوفياتيين تصور ، للمرة الاولى ، الجماهير الشعبية ، لا بعيدا عن الاحداث او كعنصر سلبي تسيطر عليه الفردية ، بل كعنصر مستقل يمتلك ارادة واحدة تجمع بين ارادات مختلفة ، وله مصلحة جماعية ،

---

(1) ك. ماركس – المؤلفات الفلسفية – الفرد كوست ، جـ1 ، ص ١١٧ .

ترتفع ، خلال العمل الثوري ، الى مستوى أعلى من الوعي الاجتماعي .
تحت سماء خانقة ، بين مرتفعات تكسوها الاشواك الكثيفة ، والبحر المتكسر على الشطئان الصخرية ، وبصوت متردد لا ينقطع ، ووسط هتافات الفرح وصراخ التفجع ، وصرير العجلات، وصهيل الخيول المنهوكة، وبكاء الاطفال وتأوهات النساء ، كان رتل جيش « تامان » ، الذي كان يقوده « كوجوك » ، يتقدم بعناد ، رغم مقاومة القوزاق والحراس البيض ، مقتحما كل ممر بالرغم من نيران الرشاشات والمدفعية، في حين كان يرهقه الجوع والعطش والقيظ . هـذه المجموعة من الرجال ، غير المنضبطين وغير المنظمين في البداية ، والمتحولين شيئا فشيئا ، مع تقدم المعارك الطاحنة ، الى مجموعة متلاحمة بارادة واحدة ، هي البطل الحقيقي لرواية سيرافيموفيتش : « سيل الحديد » . ان الكاتب ـ وهنا تتجلى ، بصورة خاصة ، السمات النوعية لمنهج الابداع الجديد ـ يدرس ويصور ، دون ان يحيد ، على الاطلاق ، عن الحقيقة التاريخية ، أقل التغيرات التي تطرأ على عقلية بطله الجماعي ، وما يعتور قوته من ارتفاع وانخفاض والتبدلات النفسية المعقدة التي يمر بها ، وظهور وعي جديد في داخله ، هو الوعي الاشتراكي ، الذي يمكنه من التغلب على العادات والاوهام الموروثة من اجيال . ان الوعي الجديد ، الذي ولد في المعركة الاجتماعية ، يخلص أعضاء الحملة ـ وهم من الفلاحين الفقراء وابناء المدينة والعمال الزراعيين ـ من الاوهام المتولدة عن الملكية الخاصة . هذا الوعي مكيف بالهدف العظيم الذي ينتظرهم : الا وهو التحرر الكامل من سيطرة الماضي وسيطرة المجتمع القائم على الملكية الخاصة . انهم يحولون الى « واقع » « امكانية » بناء حياة جديدة ، اكثر عدالة ، تستجيب استجابةتامة الى مصالح الجماهير الشعبية ، وحاجات الشعب الكادح . انهم هم الخالقون الحقيقيون لتاريخهم ، والفهم التدريجي لهذا الواقع ، الذي لا يدحض ، يتيح لهم اعداد معيار جديد ، كيفيا ، من شأنه ان يعينهم على الحكم ، بصورة صحيحة، على الحياة الماضية وعلىمصادر الظلم الذي كانوا يتعرضون له كل يوم ، والاعتراف بالاجماع بأن السبيل الوحيد الممكن هو السبيل الذي ينفتح امامهم الى حياة انسانية كريمة، هي الحياة التي وفرها انتصار السلطة السوفياتية. وهم يتوصلون الى الخلق التاريخي الواعي ، ويتجلى التاريخ لاعينهم بكل ماديته ، خالصا من الخفاء الذي يحيطه به الوعي والايديولوجية البرجوازيان . وغني عن البيان أنهم ما يزالون عاجزين عن التعبير بوضوح عن حقيقة مشاعرهم ، اذ ان عبء الماضي والجهل والامية لا تزال تحدث آثارها فيهم ، ولكنهم قادرون على فهم وتبديل حياتهم ، وعلى تغيير وجهتها وأسسها ، وهذا هو الضمان والاساس للاندفاعالروحي للجماهير الشعبية نحو قمم الثقافة العالمية .

مثل هذه النظرة الى الجماهير الشعبية ما كان لها أن تظهر الا عند فنان لديه

تصور للعالم الاشتراكي ، ويسير ، في تصوير حياة هـذه الجماهير ونضالها ، على هدى منهج الواقعية الاشتراكية . ان الشعب هو بطل « سيل الحديد » . والبطل الحقيقي لرواية « الكارثة » افاديف ليس هو لا « ميتيليتسا » ولا « موروزكو » ولا حتى « ليفنسو » ، بل الفضيلة التي ينتمون كلهم اليها ، والتي يقاسمونها المصير والآمال والمخاوف . ان تصوير الشعب كقوة تاريخية موجهة انما هو سمة خاصة لكل فن الواقعية الاشتراكية الجديد ، وقد ظهر فيه بجلاء منذ بداية التطور في منهج الابداع الجديد . كذلك ليس بطل رواية « النار » ، « لباربوس » جنديا خاصا يشارك في الحرب العالمية الاولى ، بل فصيلة بكاملها . هـذه الخاصية التجديدية في المؤلفات التي وضعت طبقا للمنهج الجديد ، فهمها تمام الفهم فنان مثل ستيفان زفايغ ، كان يتبع تيار الواقعية النقدية . فقد كتب عن رواية « النـار » لباربوس يقول : « بين طريقتي التصوير اللتين وجدتا في الادب حتى ذلك الحين ، وهما الطريقة الموضوعية والطريقة الذاتية ، اختار باربوس طريقة ثالثة هي : الطريقة الجماعية ... فال « أنا » ، المراقب والمعاش ، يتضاعف عشر مرات عند باربوس ، ويدرك ذاتا جديدة: انه يكتب ويتحدث لا باسم الفرد ، بل باسم السبعة عشر رفيقا ، الذين صبهم ، في كل واحد مرصوص ، مئة اسبوع من الآلام المشتركة في جحيم الحرب ... انه لم يعد يستطيع ، وقد انصهر في جماعة أخوية ، ان يدرك أي شيء بوصفه فردا ، وكل ما رآه ، انما رآه بسبع عشرة روحا . (1) »

ان تصوير الشخصية ، في « النـار » لباربوس ، و « سيـل الحديـد » لسيرافيموفيتش ، هدفه اعطاء صورة للعامة ، للمجموع . وهذا يفسر التطابق ، الذي يشبه ان يكون كاملا ، بين العالم الداخلي لشخصيات هذين الاثرين وبين الابطال الجماعيين في الروايتين ، أي بين الشعب ، بين العامة ، بين البشر الآخرين الذين يؤلفون الجماعة التي درسها الفنان . ولا يقوم اي جدار ، بين العـدد القليل من الاشخاص « المفرّدين » في القَصَص ، والاشخاص الآخرين ، الذين يظهرون في اللاحقة ، وينتمون الى الجماعة التي تقدم لنا صورتها ، هاتان الروايتان الملحميتان ، فالعلاقات القائمة بين الشخصيات وبين الوسط ، الذي تعيش فيه وتنشط ، علاقات مباشرة ، لا تمر عبر اي شيء يتوسط فيما بينهما . فكوجوك ، قائد الطابور ، لا يختلف ، بأي شيء تقريبا ، عن الذين يقودهم في المعركة ، ويسير بهم نحو حياة جديدة . انه يعرف عواطفهم وأفكارهم ، ويعلم انهم ، هم من ناحيتهم ، يشعرون انه بضعة من نفوسهم ــ أعز بضعة ــ ، لان كجووك ليس ذائبا ، على أي حال ، في الجماعة التي يقودها ، ولكنه يمثل ، في الرواية ، مستوى أرفع من الوعي الاجتماعي والسياسي والتنظيمي .

(1) ستيفان زفايغ ـ المختارات ـ موسكو ، ١٩٥٨ ، ص ٦٧٠ (طبعة روسية) .

والعلاقات التي يقيمها أعضاء الحملة مع الجماعة ، التي ينتمون اليها ، علاقات بسيطة واضحة . هـذه العلاقات تظهر اكثر تماسكا في الروايات الملحمية لسيرافيموفيتش وباربوس ، الخ . ولكن هذا لا يعني ان تصوير الجماعة ، في فن الواقعية الاشتراكية ، يحل محل تصوير الشخصية . فالاتجاه نحو تصوير حياة الجماعة يسير ، في ادب الواقعية الاشتراكية ، جنبا الى جنب مع الدراسة اليقظة لاصناف العلاقات التي توحد بين الشخصية والمجتمع ، بين الانسان والشعب ، في ظروف اجتماعية ، تختلف اختلافا كيفيا ، عن علاقات الانسان في العالم الراسمالي . ولهذا فان القدرة ، التي يتمتع بها فنانو الواقعية الاشتراكية ، على تصوير الجماهير الشعبية كقوة محركة للتحولات الاجتماعية ، وكعامل خلاق للتاريخ ، لا تعني انهم يعتبرون الشعب، او الجماعة ككل عنصر متجانس لا ينحل. ان الجماعة، التي يصورها فنانو الواقعية الاشتراكية ، مؤلفة من افراد ، او شخصيات لهـا مستوى نوعي ، فردي من الوعي الاجتماعي المطابق للحقيقة الوجودية التي ترمي الواقعية الاشتراكية الى نقلها مرة أخرى . من أجل ذلك نجح فنانو الواقعية الاشتراكية في تصوير انطلاقة الشعب الروحية ، لانهم درسوا بكل انتباه ارتقاء الانسان هذا في النضال الاجتماعي، وفي الممارسة لبناء الاشتراكية .

والفرد الذيهو جزء من الجماعة لا يمكن له الا أن يمتلك ذلكالكمول وذلك النقاء في الوعي الجماعي اللذين تمتلكها الجماعة ، لانـه يحمل في نفسه سمـات الماضي وخواص الوسط الذي تكوّن فيه طبعه وتكونت آراؤه . لـذا فان تصوير ارتفاع الشخصية ، الذي يصل الى الضرورات الجمالية ـ الايديولوجية والاخلاقية للجماعة ، قد أداه فن الواقعية الاشتراكية بكل ما فيه من تعقيد ، متفاديا تبسيط مصاعب النهضة الروحية للانسان الذي ارتقى الى وعي جماعي اعلى ، والى تصورات أسمى من تلك التي كان يعرفها في الماضي .

وقد حذر لينين مرارا وتكرارا من كل تصور مبسط لتكوّن الوعي الجماعي . وفي الوقت نفسه انتقد ، بصورة لا تقل شدة عن ذلك ، المترددين الذين يشكون في امكان خلق ثقافة اشتراكية جديدة ، ويرتابون ، بالتالي ، بخالقها ، وحتى بحاملها نفسه ، اي الانسان الجديد. وقد كتب في هذا المعرض يقول: « لقد كانالاشتراكيون الطوباويون القدامى يتصورون ان في الامكان بناء الاشتراكية بواسطة اناس آخرين ، وأنهم سيكوّنون أولا بشرا طيبين كـل الطيبة ، انقياء كـل النقـاء ، متعلمين بصورة مدهشة ، بفضلهم سيبنون الاشتراكية . ولقد سخرنا باستمرار من هـذه الافكار ، اذ لم نكن نرى فيها سوى هزلية لمسرح عرائس ، واشتراكية مضمخة بماء الورد من أجل فتيات في القسم الداخلي ، لا سياسة جادة . » (1)

(1) ف. لينين ، المؤلفات ، باريس موسكو ، مجلد ٢٩ ، ص ٦٦ .

ان الايمان ، الذي كان لدى لينين ، بانتصار الاشتراكية وثقافتها ، كان مرتكزا على معرفة عميقة بطاقات الشعب الحقيقية ، بطاقات الانسان المضطهد ، المنتمي الى الشعب . هذه الامكانيات التي هي كامنة في الجماهير الشعبية ، في أبناء الشعب ، والتي تتحقق خلال النضال من أجل الاشتراكية وخلال تطبيقها ، قد أبرزتها الواقعية الاشتراكية التي تؤمن ايمانا عميقا بالعبقرية الخلاقة التي ينطوي عليها الشعب الكادح . لذا كان الاسهام الاساسي للواقعية الاشتراكية في الفن العالمي هو ان يصور الواقعيون الاشتراكيون في مؤلفاتهم تقوية وتعميم وتحسين أفضل مظاهر الطبيعة الانسانية لدى البشر — أي الصفات الخلاقة والانسية في الشخصية الانسانية — وازالة كل ما رسخه النضال من أجل الحياة والنضال ضد الآخرين ، في المجتمع الراسمالي ، من حطة ومن قسوة في الطبيعة الانسانية ، ازالته من الضمير الانساني .

ان المبدأ المحرك ، بالنسبة الى الانسان ، الذي يعيش في مجتمع قائم على الملكية الخاصة ، هو ، الى جانب قوة العادة والتقاليد ، المصلحة الشخصية ، التي كثيرا ما تتحول الى جشع . أما بالنسبة الى البشر ، الذين يناضلون ضد الاضطهاد والمضطهدين ، بالنسبة الى الجماهير ، التي تشارك في بناء الاشتراكية ، فالتطبيق العملي تحدده معايير مختلفة عن هذا تماما . فالمصلحة الاجتماعية تصبح هي مصلحتهم الشخصية ، او تتطابق معها شيئا فشيئا . هذا التدرج المعقد ، المرتبط باغتناء العالم الداخلي للانسان ، وتطوره الاخلاقي والايديولوجي ، وبالاعداد ، خلال ممارسة جديدة ، لمعايير جديدة ، أرفع ، تتيح تقويم الشخصية والعالم المحيط ، قد حددته الواقعية الاشتراكية منذ بدء تطورها. فموضوع التطور الاخلاقي للانسان، والوصول الى المصالح الاجتماعية العليا والعامة كان هو الموضوع الاساسي ، قبل ذلك ، في رواية « الأم » لغوركي . ولكن هذا الموضوع فُصل ، في العهد السوفياتي ، على نطاق واسع في رواية « الكارثة » لفادييف ، التي يمكن تلخيص أهميتها في كونها تفرّدُ وتبين ، بواسطة مصائر وطباع وعلاقات انسانية مادية، نضج الوعي الاجتماعي للجماهير الشعبية ، التي تكافح من أجل ابراز المبادىء الاجتماعية الى حيز الوجود ، واقامة علاقات جديدة بين الناس .

ولا يظهر البطل الجماعي في رواية فادييف ، وهو فصيلة من الانصار ، خلال القصص كمجموع أحادي الجرم ، بل يظهر محللا كيما يصور مجموعا من الفرديات والمصائر والاهواء والانظار والآمال الانسانية . ولكن رغم الكمول في طباع مقاتلي الفصيلة وقائدها ، ورغم التحليل النفساني المفصل للانفعالات والحركات التي توجه نشاط الانصار ، فان الشيء الاساسي بالنسبة اليهم هو ان يشعروا بأنهم يؤلفون وحدة تتجسد بالضبط في المفرزة ، في الجماعة التي يشكلونها . ان الحالة المعنوية

الجماعية المفرزة هي التي تعكس المثل العليا لنضال الشعب من أجل الحرية ، وهي المعيار الاساسي لاعمالهم ، ذلك المعيار الذي ، مع بقائه خفيا ، كان مشروطا ، مع ذلك ، باستقامة سلوكهم العملي . هذه المثل كان يشعر المحاربون انها مثلهم الشخصية . وقد قادتهم اليها تجربتهم الخاصة ، والحياة ، وماضيهم ، الذي يختلف بالنسبة لكل منهم ولكنه يتحد في نقطة مشتركة : وهي انهم كلهم من المستضعفين والمضطهدين ، من الشعب المستثمر الذي يعاني الظلم الاجتماعي .

ان المثل الاجتماعية الجديدة تلقي نورا ساطعا على الاهداف السابقة للسلوك الانساني ، التي اعدها وولدها العالم الراسمالي ، والتي هي مبنية على أساس قواعد انانية تنظم العلاقات الانسانية من الوجهة الفردية للمصالح الاجتماعية والمهام التي وضعها التاريخ أمام الشعب الكادح الذي يشق الطريق المؤدية الى الاشتراكية ، الى الحرية الانسانية الحقيقية . ان نقدا لا هوادة فيه لاخلاق المجتمع المؤسس على الملكية الخاصة هو السمة الاساسية للرواية ، او العمل المنتسب الى الواقعية الاشتراكية ، لان استحداث الجديد في هذا الفن يسير جنبا الى جنب مع نقد ورفض كل ما يتنافى مع الاشتراكية ويحول دون تطبيقها .

ان الاخلاق الفردية عند « ميتشيك » ونفسية المالك التي تتجلى عند « بيكا » العجوز لتسقط في مواجهة الاخلاق الاجتماعية العليا التي تميز بطل « الكارثة » الجماعي ، الذي هو مفرزة الانصار . الا أن انهيار الاسس الاخلاقية والايديولوجية لمفهومهما عن العالم لم يصور في الرواية على أنه هو جحودهما لافكار الثورة ، مما كان سيسهل الى حد كبير مشكلة تأسيس الضمير الاجتماعي الجديد ، بل صوّر كنتيجة لعدم تلاؤم القيم ، التي يضبط « ميتشيك » و « بيكا » حياتهما عليها ، وهي قيم مربوطة من جوانب روحية متعددة بالماضي ، بعالم تصرّم زمانه ، بالمقارنة مع القيم التي اوجدتها الثورة . لقد كان النزاع لا مناص منه بين الذين يحملون مبادىء ايديولوجية مختلفة ، وقد عرضتهم الرواية ، مقدمة عينات كثيرة من التعليلات الاجتماعية والنفسية ، وهو شيء نموذجي في المؤلفات الموضوعة على اساس منهج الواقعية الاشتراكية .

كانت قوة التعميم الفني في مؤلفات الواقعية النقدية تعتمد على تاريخية عفوية في فكر واضعيها ، مما اتاح لافضل ممثلي الواقعية النقدية ان يعرضوا ابطالهم في وحدة سماتهم النفسية والاجتماعية ، وان يصوروا الاسس الاجتماعية للنفسية الانسانية ، للعالم الداخلي للانسان . وقد ورثت الواقعية الاشتراكية من هذا الفتح، الذي تحقق على يد الواقعية النقدية ، واغنته ، لان التاريخية الواعية ، التي تميز منهجها ، تمكنها من ادراك وحدة السمات الاجتماعية ـ النفسية داخل الانسان ، وتصويرها بطريقة أكمل ، دون ان تَفصِل الصفة النفسية للوسط الذي أطلعه (اي

الانسان) ، كما هي الحال عند الواقعيين النقديين في القرن العشرين . ان الانسان ، بالنسبة الى الفنانين التابعين للمنهج الجديد ، هو نقطـــة التقاء القـوى الاجتماعية الناشطة في المجتمع . فعندما يدرس فنانو الواقعيـة الاشتراكية الخصائص النفسية لهذه الشخصية او تلك ، عندما يدرسون صفات الانسان الفرديـة ، يحللون ، فـي الوقت نفسـه ، تكوّن عالمه الداخلي ، وهذا يفسر لنا السبب الـــذي يجعل الصورة التي تقدمها مؤلفاتهم للشخصية الانسانية تذوب ، او تتحـــد بصورة للمجتمع لمـا يجري فيه من تطورات .

وطبيعي الا تتخذ النزاعات ، المصورة في أهم مؤلفـات الواقعيـة الاشتراكية ، بالضرورة طابعا ملحميا على صعيد النسب ، رغم أن هـــذه الميزة الاخيرة نموذجية بالنسبة الى الشخصيات التي يخلقها فنانو الواقعية الاشتراكية ، ولكن هــذا الطابع متوفر من حيث غنى الروابط التي تقيمها شخصيات مؤلفاتهم مع الحياة الواقعية . ان دراسة المجتمع ، دراسة الواقع في الواقعية الإشتراكية تجري بنشاط ، ويتبـدى الواقع نفسـه ، في مؤلفات هذا المنهج كمبدأ نشط ، لا كخلفية جامـــدة تدور امامها الحوادث والانقلابات التي تسم العلاقات بين الابطـــال . ان تصوير الحيـاة كخلفية حيادية ، والوسط الاجتماعي كقوة ثابتة جامدة ، مغلقة بذاتها انما يميز الطّبعيّة . فمثل هذا التصوير للواقع يمكن ان نراه في مؤلفات فنانين كبار ، مثـــل « زولا » او « نوريّس » ، هذا اذا أهملنا ذكر ورثة الطبعية . اما في فن الواقعية الاشتراكية فلا ينظر الى الوسط كمبدأ وجودي حتمي يبتلع الانسان تماما ، ويسترقه ويجعل منـه نتاجا لظروف هذه البيئة نفسها . في مؤلفات الواقعيين الاشتراكيين يظهر الوسط ، طبقا للحقيقة الوجودية والتاريخية ، كقوة متحركة ، متطورة ، مرتبطة بصراع مختلف الاتجاهات الاجتماعية ، المؤثرة في مصير الابطال وفي علاقاتهم المتبادلة ، طارحة امامهم مشكلات وجودية جديدة عليهم ان يحلوها عـــلى أساس دراسة القوانين الموضوعية لحركة التاريخ ، وأخذها بعين الاعتبار . ليس الانسان ، في نظـــر فنانـي الواقعية الاشتراكية مجرد دالة للبيئة ، ذلك أنه ، لما كان هو المبدأ الفعلي للتطور الاجتماعي ، وكان هو احدى القوى المحركة لسير التاريخ ، فهـــو يؤثـر تأثيرا عميقا في البيئـة والتاريخ ، محولا اياهما ، داخلا في صراع مع اوضاع الحياة والظروف التي تقف في وجهه . من أجل هذا كانت نزاعات الحيـاة الواقعية ، بكـــل تناقضاتها الحقيقية ، معكوسة، بصورة موضوعية، في المؤلفات التي تندرج تحت اسم الواقعية الاشتراكية، وليس هذا عندما يُصوَّر ترتيب القوى الطبقية وحسب ، بل وكذلك في العلاقات بين الشخصيات ، وتصوراتهم والفكرة التي لديهم عـــن الحيـاة والواجب والالتزامات الانسانية .

ان التعارض القائـم بـين « متشيك » و « موروزكـــو » ، بين « ليفنسون »

ومقاتلي المفرزة الآخرين ، الذي ابرز في « الكارثة » والذي يتخـــذ مظهـرا شخصيا واضحا كل الوضوح ــ وقد برهن عليه بصورة ممتازة عـــلى الصعيـــد النفسي ــ ليكشف ، بأجلى صورة ، عن النزاع الذي يقوم بين الثوري الحـــق والبرجـوازي الصغير الثائر ، بين الاتجاه الجماعي نحو الحرية الحقيقية واباحـة الشخصية التـي تعتبر مصلحتها أهم من المصلحة الاجتماعية . وتتحول دراسة صفـات « ميتشيك » النفسية وروحه ، في الرواية ، الى دراسة دقيقة لسلوك اجتماعي في وضع ثوري ، سلوك تتميز به شرائح واسعة من البرجوازية الصغيرة ، لا تقبل بالتحولات الثورية ، الا الى حدود معينة ، فاذا تعدّت الثورة هـذه الحدود انتصبت البرجوازية الصغيرة في وجهها وعمدت الى مقارعتها . وغني عن البيان ان فادييف لـــم يبـرز الجـذور الاجتماعية لنفسية «ميتشيك» وسلوكه ، عفويا وبصفة نظريـة . فقد تناول الكاتب هذه الشخصية ، والمشكلة التي تتراءى من خلالها ، مسلحا بمنهج الابداع الجديد ، الذي كان يساعده على خلق شخصية حيـة هـي وعـاء للتناقضات الاجتماعيـة ــ النفسية اعصرها .

ومشكلة الروح الثورية البرجوازية ــ الصغيرة لم يبحثها الفنانون المدافعون عن مواقع الواقعية الاشتراكية دون سواهم . الا أنها أخذت في مؤلفاتهم عـلى أنها مأساة للشخصية التي خطفتها زوبعة الاحداث التاريخية . فالمظهر المحـدود للروح الثورية البرجوازية ــ الصغيرة عند « توماس وند » ، بطـل روايـة « ليـون فوختونغر » التعبيرية : « العام ١٩١٨ » ، تَصَوَّرَه الكاتب كمأساة أهم مـــن الاحداث المأسوية للثورة في « بافاريا » ، التي تشكل خلفية للمصائب التي تحملها « توماس ونـد » . وفي كثير من المؤلفات ، التي عاصرت « الكارثة » والتي وضعها كتاب سوفياتيون ــ في روايات وقصص اهرنبورغ وكليتشكوف وسوبول وبيلنياك والكسييف وبدلغاكـوف الخ . ــ شوهت هذه المشكلات بطريقة مماثلة . مقابل ذاـك يصبـح الطابع المحدود للتحفزات الثورية «لميتشيك» ، في «الكارثة» ، مأساة بالنسبة الى الآخرين ، بالنسبة الى مقاتلي المفرزة ، الذين يدفعون حياتهم ، باسم الثورة ، ثمنا لردة « ميتشيك » . وقد أتاحت التاريخية الواعية ، التي هي في أساس منهج الابداع الجديد ، للكاتب أن يقدم مشكلة الروح الثورية البرجوازية ــ الصغيرة ، في مؤداها الحقيقي الموضوعي ، كما مكنته من مقارنة هذه الروح بالروح الثورية الحقيقية عنـد الجماهير المضطهدة ، التي تقبل ، في ظروف تفوق صعوبتها حد التصور ، بتقديم تضحيات لا مثيل لهـا ، فتغير ظروف الحياة البشرية تغييرا جذريا ، وتجعلها جديرة بالانسان . وقد اكتشف الكاتب وجه « ميتشيك » ، بوصفه حاملا لاتجاه اجتماعي معين ، في غمـرة النضال الثوري ، لذا كان بعيدا عن كل تبسيط وكل مظهر نظري ، ولذا كان يتنشق الحياة.

وقد أتاحت التاريخية للكاتب ان يرى وان يرسّخ نشوء سمات اجتماعية جديدة

للطبيعة الاشتراكية بين الذين كانوا يشاركون في النضال الثوري .

والواقعية الاشتراكية ، بعكسها حركة الجماهير ، وباعتبارها الشعب كمبدأ خلاق يوجه الاحداث ، تكتسب بالضرورة السمات المميزة لديمقراطية رفيعة . ولهذا هي تتناول ، بوصفها فنا ثوريا حقيقيا ، الظواهر التقدمية الجديدة التي تتجلى في وعي الجماهير الشعبية ووعي العامل . وعن الديمقراطية العميقة للواقعية الاشتراكية ، وتاريخيتها الواعية ، التي هي أساس منهج الابداع الجديد ، ينشأ مفهوم طبع البطل ، الذي هو في أساس جمالية الواقعية الاشتراكية .

وطبع البطل ليس في نظر هذه الجمالية هو مجموع الصفات والنوعيات التي لها نفس الحقوق ونفس القيمة . وليس هو المكان الذي تتركز فيه الاهواء الضارة، وتتشابك فيه العقد النفسية وأمراض العصاب والغلمة والخوف ، وتنتهي اليه الامراض الموروثة عن الاجداد . وهو ليس كذلك جهازا « محكما » من النزوات الغريزية وغير المعقولة التي لا تتوقف على العمل او على تأثير العنصر الاجتماعي ، الذي يغمر ويشكل شخصية كل انسان يعيش في مجتمع . كما أنه ليس مؤلفا من صفات الطبيعة الانسانية التي لا تتغير ، تلك الصفات التي يُزعَم أنها ثابتة منذ الانسان الاول .

الطبع ، بالنسبة الى الواقعية الاشتراكية ، ظاهرة فردية ، بصورة أساسية ، تتكون من مختلف الافعال والتأثيرات الاجتماعية . وعلى هذا الاساس تتابع الواقعية الاشتراكية وتنمي مفهوم الطبع كما هو في الواقعية « القبل اشتراكية » . ولكن هنا يتوقف ، مع ذلك ، تشابه وتواصل وجهات النظر ، بين هذين النوعين من الواقعية، حول الطبع . فالواقعية الاشتراكية تستخرج من طبع البطل « غالبته الاجتماعية » ، أي ما يجمع ، أو ما يربط الشخصية بسيرورة التغير في الحياة ، وبالحركة والتحول التاريخيين ، التي تحدد وتكيف الصراع الداخلي لاهواء واهتمامات وميول النفس البشرية ، والعلاقة التي يقيمها الانسان مع الصراع الاجتماعي والنزاعات في عصره . ومن شأن التاريخية الواعية ان تعين الفنانين ، المنتمين الى الواقعية الاشتراكية ، على أن يروا في غالبة الطبع الاجتماعية أساس تطوره الداخلي . ان الغنى والتنوع في الطباع ميزتان من ميزات فن الواقعية الاشتراكية ، لانه يعكس التعقد الحقيقي لسيرورة نشوء وتكون العلاقات الاجتماعية الجديدة ووعي الجماهير الاجتماعي الجديد . ويمثل الفن الجديد تحليلا لعلاقات الشخصية والمجتمع أشد تعقيدا ، بما لا يقاس ، من تلك التي درستها الواقعية القبلاشتراكية (او القبلشتراكية) .

فالواقع ان الشكل السائد ، من اشكال العلاقات بين الشخصية والمجتمع ، الذي انعكس في الواقعية النقدية ، ظل زمنا طويلا يختصر بالعبارة البلزاكية الشهيرة: « اما ضحية او جلاد » . والنزاع ، الذي تقصده هذه الصيغة ، كان حله رهنا : اما

بسقوط اوهام الشخصية ، او سقوط الشخصية نفسها ، او اخيرا بتسوية يجريها الانسان فيما يتعلق بمثله العليا ، واستسلامه أمام مجتمع كـان يجالـده بمفرده . فمصير لوسيان دو روبنبريه ، او جوليان سوريل ، او راسكولنيكوف ، او اوجين فيتلا ، او مارتن ايدن يوضح الى حد بعيد تطور النزاع المعمم في الصيغة البلزاكية . هذا النزاع يتميز بعمق ومظهر مأسويين حقيقيين ، يتخللان العديد من مؤلفات كبار الواقعيين النقديين . وقد كان يتيح للشخصية ان تدين المجتمع الذي كان يبدو لهـا معاديا وغير معقول . ولكن هذا النزاع لم يكن يمتص بالطبع جميـع أشكال التناقض بين المجتمع والشخصية في العالم المؤسس على الملكية الخاصة . وعندمـا فرض سير التاريخ على الفن الواقعي المهمة الملحة الخاصة بدراسة المصير الموضوعي للعالم القائم على الملكية الخاصة ، تغير النزاع ، بين الشخصية والمجتمع ، نفسه في فـن الواقعية النقدية . فقد راح البطل يحدد ، بشكل أدق ، علاقته لا بالمجتمع فقط ، بل وكذلك بآفاقه وقيمه ، بالاسس الاخلاقية للسلوك الانساني ، بواجب الانسان الذي هو على خلاف مع الضرورات التي فرضها المجتمع . هذا التوسع وهذا الاغتناء في النزاع بين الشخصية والمجتمع يميزان جميع المؤلفات الكبرى للواقعيـة النقديـة في القرن العشرين ، بدءا برواية « جان كريستوف » لرومان رولان ، و « الجبـل السحري » لتوماس مان ، وانتهاء بروايات « ارنست همنغواي » او « غراها غرين » . فمؤلفات هؤلاء الكتاب تعكس اتساع المضمون الروحي للشخصية ، وتعمق مصيرها ، وتزايـد شعور الضيق لديها بسبب مصير البشر ، الذي يدفع بعض الابطال الى العمل مـن اجل الدفاع عن الحرية ، مثل « جاك تيبو » في رواية « آل تيبو » « لروجيه مارتن دي غار » ، او « روبير جوردان » في رواية « لمن تـدق الاجراس » لهمنغواي ، او الذي يجبرهم على اعادة النظر في مجموع القيم الروحية للثقافـة البرجوازية ، كمـا يفعل أبطال رومان رولان او توماس مان .

ولكن الواقعية الاشتراكية تصور علاقات بين الشخصية والمجتمع غير هـذه : فالعلاقات بينهما لم تعد متعارضة ، بل هي تتجه نحو بعضها او حتى تتطابق . مـن اجل هذا كان الابطال ، الذين تجمعهم ، لا يعبرون عن تراكم قواهم الروحية واغتناء عقولهم وحسب ، بل وكذلك عن تحركهم نحو مستوى ارفع مـن الوعي الاجتماعي ، مخضعين بذلك ودافعين كافة الجوانب والصفات الاخرى من طبعهم .

ان واقع كون الشخصية تفهم شيئا فشيئا ان مصالحها تتطابـق ، او يمكن ان تتطابق في الشيء الجوهري ، مع مصالح المجتمع ، وواقع اتساع الوعي الفردي حتى فهم حاجات ومصالح الدولة والشعب برمته ، قـد ادركتهما الواقعية الاشتراكية ، منذ المراحل الاولى للتحويل الاشتراكي للمجتمع ، وعكستهما بوصفهما سمة نموذجية لاناسي السنوات الاولى للثورة ، الذين كانت ارواحهم ، المشوهة مـن جـراء الحياة

القاسية التي عاشوها في العالم القائم على الملكية الخاصة ، تنمو فيهـا قـوى معنوية جبارة. وليس لمظاهر طبع البطل نفس القيمة في نظر الواقعية الاشتراكية. فالواقعية الاشتراكية ، التي تعكس حركة الانسان نحو مستوى أعلى مـن الوعي الاجتماعي ، تبرز الغالبة الاجتماعية لطبعه ، والطاقة المعنوية الكامنة في شخصية البطـل ، تلـك الطاقة التي تتحقق في عمله وسلوكه والموقف الذي يتخذه من واجبه الاجتماعي . ان الطاقة المعنوية المرتفعة التي تميز طبيعة بالغة الغنى ، شوهها العالم القائم على الملكية الخاصة ، كطبيعة « موروزكو » ، قد مكنت هذا الاخير من التحرر من الماضي ، ومن اجتراح مأثرة مطابقة للامكانيات المنطوية في شخصيته .

وتبلر السمات الجديدة، الاشتراكية، في النفوس الانسانية ، يصحبه باستمرار ترسخ واغتناء في الطاقة المعنوية الكامنـة في الطبيعـة الانسانيـة . فرئيس القسم « ميتيليتسا » ، الذي توصل الى فكرة ضرورة النضال ضد العالم القائم على الملكية الخاصة ، عن طريق تجربته العملية في الحياة ، والذي يشعـر ببغض شديد لكـل اشكال استثمار واذلال الانسان ، وأشكال الظلم الاجتماعي ، يبـدأ ، خـلال المعركة التي يخوضها كمشارك في الحركة الثورية ، بالتغلب عـلى سماته الفردية ، وتقوية نفسه على نفسه ، ليصبح قائدا واعيا ، يدرك مدى مسؤولياته تجاه الناس ، وكائنا قادرا على بذل نفسه وتحقيق مآثر من أجل الخير العام ، الذي يعتبره كخير شخصي. وقد حمل السلاح من أجل الوصول الى هذا الخير والدفاع عنـه ، وتـرك منزلـه واستثماراته الزراعية ، ترك هذا الجو الذي صنع شخصيته ليلتحق بالثورة .

ان ديمقراطية فن الواقعية الاشتراكية لا تعني ان هـذه الاخيرة تعرض عـلى الشعب مستوى متوسطا من الثقافة والوعـي . ديمقراطيـة الواقعيـة الاشتراكية تتلخص في ان معرفة كيفية تفهم وعكس المصالح الاساسية للشعب والدفاع عنهـا ، مع الاسهام في تربية الشعب تربية اخلاقية ، وبذل المساعدة ، بكافـة الوسائـل ، للثورة الثقافية ، التي هي أحد الشروط الحاسمة لبناء الاشتراكية ثـم الشيوعية . واذ تصور الواقعية الاشتراكية حركة الجماهير ، حركة الشعب الثورية ، لا تـرى ، مع ذلك ، هذه الحركة كانتصار للعفوية ، وانطلاق لاهواء ونزوات اجتماعية لا يمكن السيطرة عليها . انها تبين ان هناك قوة اجتماعية مدبرة ، تعمل وقت الثورة ، وتحدد مسبقا نصر الشعب الثائر .

وقد اضطرت الجماهير الشعبية ، التي تعرف نير النظـام الراسمالي ، والتي اراقت دماءها في ميادين الحرب الامبريالية ، وعانت الجوع والفاقـة ، وتحملت كـل يوم الوان العذاب والمذلة من جانب السلطة ، اضطرت الى تغيير ظروف حياتها بطريقة ثورية . من اجل هذا كان لدور حزب البروليتاريا ، الذي يدخل الوعي والتنظيـم وادراك الهدف على الاعمال الثورية ، التي تقوم بهـا الجماهير ، قيمـة لا مثيل لها

بالنسبة الى مصير هذه الجماهير ، والى العمل الثوري .

صحيح ان الشعب فهم اخيرا قرب النهوض وبدء العمل الثوري، ولكن الحزب، المنظم لانتصارات الشعب الثائر ، هو الذي عرّفه ماذا عليه ان يفعل وبأي طريقة وباسم ماذا ؟ وقد انضم الى الثورة عدد كبير من الاشخاص يحدوهم شعور من الحقد على الظالمين ، ويحركهم التعطش الى العدالة . لقد كان ذلك ظاهرة دولية : « ... لو لم تكن مؤمنا بقلبك لما كنت في الحزب . ألم تقرأ حتى سطرا من ذلك الكتاب الذي يسمونه « برأس المال ؟... » لمَ أصبحت « مجازفا شعبيا » ؟ (هكذا كانوا يدعون في ايطاليا ، ايام المقاومة ، المشتركين في الكتائب الشعبية التي كانت تحارب الفاشيين) . لانك فهمت نظرية فائض القيمة ، أو لانك تحمل قلبا كابد الاذلال ؟ (١)» ذلك ما كتبه الكاتب الواقعي الاشتراكي الايطالي ، « براتوليني » ، وهو يتحدث عن بطله ، الذي توصل الى فكرة الثورة . ومع هذا فقد كان الشيوعيون هم الذين علموا الشعب كيف يفهم معنى الاحداث ، وذلك بتوعية الجماهير توعية اشتراكية عالية المستوى .

في ذات ليلة متلألئة النجوم ، وفي طرق روسيا المدمرة ، صادف بانتليي تشمليف ، بطل رواية « الغُرَيرات » لليونوف ، الذي سيصبح رئيسا لسوفيات القرية ، رجلا مجهولا ساعده ــ هو الذي كان واحدا من ملايين الناس الذين يفكرون في معنى حياتهم وفي مصير وطنهم ــ على ان يختار ، بصورة نهائية ، طريقه السياسي والانساني ، وأن يؤمن بالحقيقة التي يحملها البلاشفة الى الشعب .

والمفوض كلوتشكوف انما ربى المسؤول الشعبي « تشابايف » احد اروع ممثلي الفلاحين الثوريين ، بالصبر والدأب واعطاء المثل الصالح ، وذلك بمساعدته على التطور روحيا وسياسيا ، مسهما في ارتقائه الاجتماعي ، جاعلا منه نموذجا جديدا من الانسان السياسي والعسكري ، ذلك الانسان الذي كشفت الثورة عما لديه من موهبة ومن قدرات .

وقائد مفرزة الانصار ، في رواية « الكارثة » ، الشيوعي « ليفنسون » ، هو الحامل للوعي الاجتماعي الرفيع في عصره . فهو باستخدامه ما لديه من صفات القائد والمربي ، واعتماده على تأييد البروليتاريين الحقيقيين ، وهم مقاتلو المفرزة ، يمارس تأثيرا واسعا على نفسية وآراء وسلوك المقاتلين ، الذين انضووا تحت لواء الثورة تلبية لنداء القلب ، والذين لا يتصورون بوضوح الاهداف والمهام الحقيقية التي ينطوي عليها النضال الثوري . ولكن هذه الاهداف واضحة كل الوضوح لدى ليفنسون ، الذي ييسر فهمها على المقاتلين الآخرين ، لانه على تمام المعرفة بنفسيتهم كما يفعل الكشاف الذي يسير أمام المفرزة ، ويمهد لها طريقا مجهولة خطرة . ان

(١) فاسكو براتوليني : « العشاق البائسون » ، موسكو ١٩٥٦ ، ص ٢١٤ (طبعة روسية) .

أفقه الاجتماعي ـ السياسي هو ، دون أي ريب ، اوسع وارفـع بكثير مـن أفـق « كوجوك » ، وهو يسعى الى ايصال مجموع المقاتلين الـى مستوى تصوّره للعالم ، مؤمنا بأنهم قادرون على ذلك . انه يقدم تجربته في الحياة وفي السياسة ، عـن طيبة خاطر ، الى المحاربين ، فتنبت في وعيهم البذرة التي زرعتها فيه يد ليفنسون القوية الواثقة .

وقد احدثت خبرته ، كقائد منتظم غير متهاون ، وفهمه لنفسية المحاربين تأثيرا خيرا في « ميتيليتسا » ، وساعداه على التخلص من عاداته الفوضوية . وأتـاح تأثيره الشخصي ، وما يجسد من حقيقة للصفات الاجتماعية الجديدة ان تتأصل بقوة فـي نفس « موروزكو » ، وكانت نتيجة ذلك المأثرة التي اجترحها هـذا في سبيل القضية المشتركة .

ويتسم دور لينفنسون بأهميـة خاصة ، لان شخصيته تعكس دور ومغـزى العنصر الحزبي في حياة الشعب .

لقد كان الحزب ، الذي يقود الجماهير ، منذ بداية الثورة هـو القـوة المحركة التي تمكن من رفض والغاء الفصل بين الوجه الخاص والوجه العـام للانسان ، وبين مصلحته الشخصية ومصلحة المجتمع برمته . فقـد أسهم الحزب في تكوين اخلاق فردية جديدة في الانسان ، ومطالب روحية جديدة ، ومفهوم جديد للعالم . والواقعية الاشتراكية ، التي عكست ، في وقت مبكر ، سمة الحياة الجديدة هذه ، التي هـي مطابقة كل المطابقة للحقيقةالتاريخية ، مضت تخلق نماذج مـن الشيوعيين الذيـن يحملون وعيا اجتماعيا جديدا ساميا يبثونه في نفوس الجماهير الشعبية .

وقد أصبح موضوع تكوين العنصر الاجتماعي في الانسان هـو الموضوع المسيطر في فن الواقعية الاشتراكية . وصُوّرت عملية التدرج المعقدة لتكوين الانسان الجديد، والقضاء على ما خلفه الماضي في ضمير الفرد وضمائر الجماهير من رواسب ، تصويرا خاليا من أي تبسيط ، صورت بكل ما فيها من تعقيد ومأسوية ، وذلك بتناول جميع النزاعات الاساسية التي ترافق هذه السيرورة .

فتصفية الانسان لماضيه ، والغاء الافكار والعادات التي تعود الى مئات السنين والتي بثها في النفوس النظام القائم على الملكية الخاصة ، وفصم العلاقات الاجتماعية التي تولى زمانها ، كل ذلك قد صوره وعممـه شولوخوف ، بحجـم ملحمـي ، في « الدون الهادىء » ، الذي هو واحد من أعظم آثار الواقعية الاشتراكية .

والطابع الملحمي « للدون الهادىء » لم يكن فقط هو وليد نوعيات المواهب التي يتمتع بها الكاتب من واقعية عميقة يتجلى امام ناظرها كل من الانسان والطبيعة ، من حياة النفس البشرية وحياة المجتمع ، بكل حقيقته ، دون تشويـه او الغاء لجمال الكائن التشكيلي والحسي ، بل هو ناشىء عن واقع ان فكـر الكاتب ، الـذي يتميز

باخلاص ، لا حد له ، للحقيقة والواقع ، كان يعتمد على التاريخية الواعية لمفهومه للعالم ، متيحا له رؤية وترجمة اللوحة الحقيقية للتناقضات ، التي كانت تعصف بروسيا القديمة والتي أدت الى الانفجار الثوري وهيجان الشعب ، وتصوير فعل وتأثير الاحداث التاريخية الكبرى في حياة الجماهير وحياة الشخصية .

ثم إن نفس التقاليد التولستوية اوضح في « الدون الهادىء » مما هو في « الكارثة » ، وهو يبرز تعاقب منهجي لابداع الاثنين ، ورابطتهما الداخلية ، والاستمرارية في تطور الاتجاه الاساسي للفن العالمي . وتستشعر هذه التقاليد كذلك في الاهتمام الذي يوجهه شولوخوف ، كواقعي اشتراكي ، الى « جدلية روح » أبطاله ، في الحجم والتعقيد اللذين تتسم بهما حالاتهم النفسية ، وعالمهم الداخلي ، في التصوير الحي ، البالغ الطواعية ، للحياة ، في تناول الفنان لشرائح الحياة العديدة . التي تحدد نزاعاتها ، ذات البعد التاريخي ، واضدادها وتناقضاتها ، التي لا يمكن التوفيق بينها ، مصير الابطال والعلاقات التي يقيمونها فيما بينهم ، كما تحدد موقفهم من تيار التاريخ العميق الذي يَجرُفُ كل شيء في خط مساره .

ولكن المأثور التولستوي لا يظهر في « الدون الهادىء » كتقليد ، بل كمتابعة تعين نقطة البداية ، او الحد الذي تبدأ منه الحركة المستقلة لفنان جديد يتناول الاحداث التاريخية الكبرى ، انطلاقا من مواقع اجتماعية ووجودية أخرى ، ويدرس تأثيرها في وعي الشخصية ووعي الشعب .

ان شولوخوف ينظر الى تناقضات الحياة ، ودراماتها الداخلية ، ونفسية الشخصيات ، وحوافز سلوك أبطاله من الداخل ، وليس هذا كذلك فقط لانه ، هو نفسه ، يوجد في داخل مادة بناء وجودية محددة ، هي جزء من تجربته في الحياة وتجربته الروحية ، بل لانه ـ خاصة ـ يأخذ هذه الحياة بوصفه فنانا للشعب ، له موقف ثوري اشتراكي ، فيقوّم أحداث التاريخ الحي ، منطلقا من مصالح الشعب ومصالح الثورة التي تتم من أجل خير الشعب .

يبدأ شولوخوف دراسته للمجتمع لدى دخوله عصر سقوط العلاقات الاجتماعية القائمة على الملكية ، ودخوله مرحلة ولادة علاقات اجتماعية جديدة بين الناس ، وتصويره الفترة الواقعة قبل الثورة مباشرة ، يبداهما ، بصفة منطقية ، بوصف الحياة الخاصة لابطاله ، وتحليل وضع وامكانيات الشخصية الانسانية في ظل نظام أصبح منتهيا من الناحية التاريخية . ان تناول تصوير الانفصال النهائي في حياة الشعب على هذا النحو أمر طبيعي في نظر شولوخوف ، لانه ، كفنان ، يفهم ان مدى ومغزى التحولات التي احدثتها الثورة ، او التي حدثت تحت تأثيرها ، في الوجود التاريخي ، يمكن ان يصبحا بديهيين بصورة خاصة ، لا عندما يصور الفنان المعارك الطبقية ، التي يشترك فيها الملايين ، وحسب بل وكذلك عندما يصور المصير الخاص

لانسان ما ، وهو مصير يرتبط ، على اي حال ، من وجوه عديـدة ، بمصير المجتمع ، ويشكل ما يشبه ان يكون حقل قوة تمـر عبره تيـارات العصر التاريخي الشديدة ، متقاطعة حينا ، متعارضة حينا آخر . فالقدرة على توضيح العامّ من خلال الخاص، والتعارضات الاجتماعية العميقة من خلال منازعات لهـا معنـى شخصي صرف في الظاهر ، هي التي تشكل قوة المنهج الابداعي لشولوخوف .

انه يُغرق أبطاله اولا في العنصر الثابت من الحياة اليومية التي ، رغم طرافتها ، لا تختلف في شيء عن الحياة الفلاحية ، القوزاقية ، جملة وتفصيلا . وحياة أبطالـه مقتصرة على الهموم المترتبة على الاستغلال الواقع عليهم واتساعه، وعلى تتابع الاعمال في الحقول ، مما يتطلب مجهودا جسديا كبيرا ، ولا يعود الا بقليل من اللذة المعنوية — السليمة ، رغم ضآلتها ، والعنصر الثابت قاصر على المشاغل العائليـة ، والحسابات والهموم الناتجة عن الخدمة العسكرية ، التي خلقت عنـد القوزاقيين فكـرة كونهم يحتلون مركزا ممتازا بين الشرائح الاجتماعية الاخرى في روسيا القيصرية . ثـم ان أفقهم محدود كذلك بالتصور الذي لديهم عن الواجب العسكري ، والبسالة الحربية اللذين اديا ، كما يبدو ، الى جعل اشتراك القوزاق في كافة الاعمال الحربية ، التـي تقوم بها القيصرية ، والتي تختلط في اذهان البسطاء من القوزاق مع فكرة الدفاع عن الوطن ، شيئا اجباريا . هذا الوهم ، الـذي يصعب اجتثاثه ، كان يغذيـه قـادة القوزاق ورؤساء الكنيسة الارثوذكسية بكل عناية . وأفق أبطال روايـة شولوخوف محدود كذلك بالكراهية التي يحملونها لباقي الطبقة الفلاحية التي يرون فيها تهديدا لهناءة عيشهم .

والعالم ، الذي يعيش فيه أبطال « الدون الهادىء » ، ليس بالعالم الكامـل ولا الاحادي الجرم . فقد كانت اللامساواة المادية ومـا ينتج عنها ، واختلاف المصالح الاجتماعية بين القوزاق الفقراء والاغنياء تحرمه من الوحدة ، وفي صميم هـذا الكائن الدهري يتابع الفنان تكوّن التناقضات الاجتماعية ، التي لن تنحل الا بالثورة وخلال الاعوام التالية التي خصصت لبناء المجتمع الخالي من الطبقات .

وقد تناول شولوخوف مادة البناء الوجودية ، التي هـي في أساس « الدون الهادىء » بطريقة تاريخية ، سائرا مع الحقيقة التاريخية دون ادخال أي تغيير علـى حركتها الموضوعية ، تبعا لرغباته الخاصة ، ودون أي انتقاص مما فيها مـن نزاعات لا يمكن التوفيق بينها ، ودون أن يسهل على أبطالـه استيعاب العلاقات الاجتماعيـة الجديدة . ويقوم النصر ، الذي حققته روايـة شولوخوف للواقعية ، عـلى أسس تاريخية واعية ، هي المبدأ الموجه لمنهج الابداع الجديد .

هذا المبدأ يجد تعبيرا له ، من حيث شكله العام ، في فهـم الاتجـاه الاساسي لتطور العلاقات الاجتماعية ، وفهم أن النظام الراسمالي للعلاقات الاجتماعية ، القائم

على مبدأ الملكية الخاصة ، ماض في التفكك ، ولا بد له من أن يخلي المكان لشكل اكمل من العلاقات الانسانية ، أي للاشتراكية . عن مثل هذا الفهم لسير التطور الاجتماعي تنجم الصفات والخصائص الرئيسية للواقعيـة الاشتراكيـة ، أي المعايير الجديدة ، التي تسمح بالحكم على طابع الآراء والاعمال الانسانية ، المتحدة مـع تحليلها وتحليل الوضع الاجتماعي ، الذي يتناوله الفنان ، المتخذ لمواقـع الواقعيـة الاشتراكية ، باستمرار على ضوء المنظور الاساسي للتطور الاجتماعي .

من أجل ذلك لا يقتصر شولوخوف على تصوير حسي للعلاقات العائلية لابطاله، الذين كانوا لا يزالون متمسكين بالعادات الابوية . فبعد تركيزه على دراسة العلاقات بين الشخصية والتاريخ ، يبين في الحال عدم تلاؤم نوع الحياة ، التي يحياها الناس في المجتمع المؤسس على الملكية الخاصة ، مع متطلبات وحاجات الشخصية الانسانية، التي لا تريد ان تذوب في التيار البطيء للحياة اليوميـة ، ولا ان تخضع لسلطان التقاليد القديمة ، ولفروض اخلاق في خدمة نوع من الحياة تقضى زمانه ، ولا تريد الانصياع للجشع الذي يستعبد العواطف الانسانية ويحطم حياة الانسان نفسها . ان حب غريغوري ميليخوف واكسينيا ، ذلك الحب المتوتـر المشبوب ، الذي يـدوس بالقدم التقاليد المتحجرة ، الحب الابي الرائع ، ليلقي نورا ذا سطوع خاص على نوع من الحياة شرس ميت ، قضى فيه التاريخ قضاءه . وقـد اظهرت علاقات هذيـن الكائنين ، ونضالهما من أجل السعادة عجز العالـم القديم عـن اشباع حاجـات الشخصية الروحية والاخلاقية الرفيعة .

مثل هذا النزاع ، أي النزاع بين شخصين متحابين وبين الحياة والمجتمع ، لـم يتناوله قط الفن العالمي ، بما في ذلك الفن الواقعي ، لا كموضوع خـاص ولا ثانوي . بل بالعكس تحول تصوير العلاقات بين شخصين ، وتصوير عواطفهما ونضالهما مـن أجل أن يعترف لهما بحق التصرف في حياتهما الخاصة ، تحول دائما ، عنـد كبـار الفنانين ، الى تصوير للتناقضات الاساسية في المجتمع ، وصار وسيلة لنقد مثالبه . فمصير روميو وجولييت ، ومانون ليسكو والفارس دي غريو ، وفرديناند فون والتر ولويز ميلر ، وجوليان سوريل ومـدام رينـال ، وكارمن وجوزيـه ، وآنـا كارنينا وفرونسكي ، وبطلي رواية « السيدة صاحبة الكلب الصغير » لتشيخوف الخ ، مصير كل هؤلاء كان يؤكد ، رغم الاختلافات بين أبطـال الدرامات الغراميـة ، ومختلف العصور والظروف التاريخية التي جرت فيها هذه الدرامات ، عجز المجتمع عن حل النزاعات الشائكة لصالح الميول الطبيعية ، والمبررة بالتالـي ، للطبائـع والقلوب الانسانية المتعطشة للسعادة والمدافعة عن هذه السعادة في معركة غير متعادلة مع عالم مخاصم . ويبين واقع ، كون هؤلاء الابطال يقضون كلهم تقريبا ، بما لا يقبـل الشك أن من غير الممكن ، في عالم مبني على الملكية الخاصة ، حـل نزاع بهذه الدرجة مـن

البساطة وقلة الاهمية ، ظاهريا ، على الصعيد الاجتماعي . فكاترين وآنـا كارنينا ، وكذلك الابطال الآخرون ، يدفعون ثمنا باهظا لحقيقة وصدق عواطفهم ، وتبدو طرق حل المسائل التي يطرحونها غير ممكنة التحقيق .

ان حب غريغوري واكسينيا ليهدد أسرة ميليخوف . ولكن عاطفة قوية مشبوبة تضع العاشقين فوق مستوى النسق اليومي الذي ألفه الاهل وسكان القرية ، وجميع الناس الآخرين الذين يرون أن المقتضيات العادية للحياة اليومية أهم من عنصر العاطفة الخفي المضطرب .

ولا يمكن ان يتحقق الثبات في حسابات وخطط بانتيليي بروكوفيتش ، لانهـا قائمة على أساس غير مستقر كقلب ابنه الذي استولى عليه حب عنيف . وكـل نمط الحياة الذي يريدون فرضه على غريغوري وأكسينيا متناقض ، داخليا وموضوعيا ، مع رغباتهما وآمالهما ، رغم أن الحياة تحاصرهما بأعتى وأمكر ما لديها مـن القوى ، الا وهي العادات ، والتقاليد العائلية ، ومصالـح وحاجـات استثمارتهم ، مصالـح ارضهم التي تمارس تأثيرا بالغا على نفسية غريغوري الفلاحية ، وتمنعه مـن تلبية النداء الذي وجهته اليه أكسينيا ، تلك الانسانة التي تضم روحـا جريئة مستقلة ، لترك كل شيء والرحيل الى أي مكان ، بعيدا عن الاسرة ، لبـدء حيـاة جديدة . ان حبهما لا يحمل سوى الآلام الى من يحيطون بهما . فرحيل أكسينيا كان أكبر مصيبة نزلت بستيبان أستاخوف خلال حياته ، رغم انه هو المخطيء حيال أكسينيا ، لانـه اقترن بها وهي لا تحبه ، ولم يفهم قط طبيعتها القوية المستقلة المتقدة العاطفة .

أما بالنسبة الى ناتاليا التي كانت بعيدة ، في البداية ، عـن علاقات غريغوري وأكسينيا ، فان زواجها بغريغوري ، الذي رتبه الاهل من أجل مسائل مادية ، كـان مأساة انسانية هائلة شوّهت حياتها وحطمتهـا ، وحطمت شخصيتها ككائن كامـل قادر على الحب المتفاني ، وقد حاولت ، في نهايـة المطاف ، ان تثـور ، بطريقتها الخاصة ، ضد المصائب والمظالم التي نالتها ونالت عائلتها . ان شخصيتها لتتخـذ مظهرا مأسويا وشاعريا حقيقيا . وقد كان مصير ناتاليا يؤكد ، ببداهـة ، لا انسانية ولا مبالاة العالم ، الذي كانت تعيش فيه ، ونمط الحياة الذي كانت فيـه الكرامة الانسانية ومتطلبات الشخصية الانسانية خاضعة للحاجات والمصالح الجشعة . امـا البطلان الرئيسيان للدراما التي تدور في قرية قوزاقية ، غريغوري وأكسينيا ، فبعـد ان استسلما الى سلطان عاطفتهما ، التي لا مثيل لها ، فقد شربا الكأس ، بعد ذلك ، حتى الثمالة .

ان صورتيهما الغنيتي المحتوى ، المليئتـين بالصدق النفسي ، اللتين تؤكـدان كنوز العواطف والحنان والانسانية الموجودة في الشعب ، عند أبناء الشعب ، تبرز ، في الوقت نفسه ، عدم ملاءمة النظام الاجتماعي القائم على مبدأ الملكية الخاصة ، وعدم

ملاءمة اخلاقه واخلاقيته لمتطلبات السعادة الانسانية ، ولحق الانسان في ان يتمتع شخصيا بالسعادة .

ومأساة غريغوري واكسينيا ناتجة عن ظروف حياتهما الموضوعية . فهما باسترسالهما مع عواطفهما قد مضيا في اتجاه معاكس لنمط حياة وتقاليد وعادات موروثة منذ قرون . والكاتب لا يرسم لوحة مثالية لعلاقاتهما : فلغريغوري واكسينيا سمات كثيرة من نفسية بيئتهما ، ومن الاخلاق الاجتماعية التي ثارا عليها . وقد أصبحا ضحيتين لهذه الاخلاق ، وكانا يخضعان لهـا احيانا ، فاقدين لحريتهما الداخلية ، ولا يستعيدان نفسيهما الا بعد ان ينبذا سلطات هذه الاخلاق ، مما يربطهما بنمط الحياة القائم على التصرف من أجل غاية مادية ، وعلى عادات الملكية . ولكنهما ، بالذات ، عندما يكونان منفردين ، يكونان عاجزين عن حل نزاعهما مع البيئة الاجتماعية . ففي داخل العلاقات الاجتماعية القائمة ، لا يستطيعان الدفاع لا عن حبهما ولا عن كرامتهما ، فيتساهلان في شأن كل منهما ، خاضعين في ذلك للظروف . ولكن رغم أنهما يجريان أحيانا تسويات مع الحياة ، ومع نفسهما وضميرهما ، فلا يعني هذا أن نزاعهما مع المجتمع غير ممكن الحل . فاذا كان المجتمع لا يمنح الانسان امكانية ان يعيش حياة حقيقية ويشبع حاجاته المعنوية والروحية ، فلا بد ، بناء على هذا ، من تحويله وتغييره . ان النزاع الذي يقوم بين غريغوري واكسينيا وبين المجتمع ، يمكن حله بعيدا عن العلاقات الاجتماعية الموجودة . ولسوف يحل عندما يحصل هذان الانسانان واضرابهما على الحرية ، عندما ينبذ القديم ، الذي يشوه ويبتر الطبيعة الانسانية ، بكليته ، عندما يتخلص الانسان نفسه من شوائب الماضي ، ويتغلب على الافكار والعادات التي ورثها عن العالم القديم . فعلاقات البطلين الرئيسيين تكشف اذن عند شولوخوف ــ وفي هذا بالذات تتجلى أصالة منهج الابداع الجديد والمبادىء التي تنتج عنه وتمكن من الحكم على ظواهر الحياة ــ عن المشكلة الاجتماعية الاساسية في هذا القرن ، وذلك بالتشديد على فكرة عدم تلاؤم العالم القديم مع المتطلبات والحاجات الحقيقية للشخصية الانسانية ..

ولكن تحويل المجتمع عملية تدرجية معقدة تتطلب نضالا لا هوادة فيه ، ولا تتم دون الم . وقد صور شولوخوف وجهها المأسوي حقيقة ، دون تمويه ، وذلك بوضع ابطاله ، لا في مواجهة نمط تقليدي من الحياة قد بلي وتخطاه الزمن ، بل في مواجهة التاريخ ، الذي هو نفسه في صيرورة .

واذا اردنا التعبير على نحو ما عبر به بيلنسكي ففي امكاننا ان نقول ان المزايا الداخلية للطبيعة الانسانية لتتجلى تجليا تاما في الاوقات الحرجة من التاريخ . فان حدثا عظيما كثورة اكتوبر قد وضح كل التوضيح جميع النزاعات والتعارضات ،

التي لا يمكن التوفيق بينها ، في روسيا البرجوازيين والملاك العقاريين ، وحرك أفضل مجالي الروح الشعبية ، وأوصل الوعي الشعبي الى مرحلة كيفية ، اذ ادخل فيه ، بصورة عملية ، افكار الاشتراكية ، أفكار المساواة الاجتماعية والحرية .

لم يكن في وسع أحد ، ابان الثورة ، ألا يتأثر بالسيرورات الثورية التي كانت تغير وجه العالم القديم ، المقاوم بشراسة للتحولات الجارية . فكل ما كان يحدث كان يمس الجوهر الاعمق في الطبيعة الانسانية . ومعنى ملحمة شولوخوف ، بوصفها عملا قائما على أساس المنهج الجديد للابداع ، يتلخص في دراسة وتوضيح التحولات الاجتماعية ـ النفسية للوعي الشعبي ، لا من حيث مظهره الاجتماعي ـ التاريخي وحسب ، بل وكذلك على صعيد التأثير الذي تمارسه هذه التحولات على حياة الانسان الخاصة ، لان هذه ، في نظر شولوخوف ، ليست هي الموضوع ، بل الذات ، او المبدأ الفعال في التاريخ ، المبدأ الذي تخلق اعماله التاريخ ، والكائن المؤثر في حركة التاريخ .

من اجل هذا كانت الشخصية الانسانية ، عند شولوخوف ، تعيش وتتطور موحدة بين ما هو فردي وما هو تاريخي ، بين ما هو خاص وما هو عام . ولذلك لا تتعارض ، عنده ، خطتا القصص ، التاريخية ـ التحليلية والفردية ، بل تتوحدان ، وتنصهران في تيار واحد ، قوي عميق . ومزية فهم الترابط بين الفردي والاجتماعي تجعل من « الدون الهادىء » مؤلفا يعرض بأمانة حركة الثورة ، كما يعرض حياة الناس البسطاء الذين يشتركون في الاحداث التاريخية التي تقرر مصيرهم .

فغريغوري ، كغيره من الملايين ، يمر في المدرسة القاسية للحرب العالمية الاولى ، حرب النهب الامبريالية .

لقد راح غريغوري في البداية ، يخدم بكل اخلاص مصالح الامبراطورية ، كما فعل آباؤه من قبل ، وذلك دون تردد ، ودون تفكير في ما يجري ، على اعتبار أن كل ما يحدث ، في حياته وفي حياة من يحيطون به ، خلال الحرب ، بلاء لا مفر منه ، وقانون طبيعي للكائن . لقد ربي على روح الطاعة للواجب ولاولي الامر ، فهو حتى لا يسأل نفسه من أجل من ، ومن أجل أي مصالح هو مضطر ، باستمرار ، الى المجازفة بحياته ، والتعفن في الخنادق والمشاركة في مهاجمات ضد عدو متفوق في العدة . ومن ناحية مستوى الوعي ، لا يختلف غريغوري ، في شيء ، عن ملايين الفلاحين الروس ، الذين أطلقتهم الحكومة القيصرية في وجه مدافع « كروب » وجيوش القيصر (امبراطور ألمانيا) . ان غريغوري ممثل نموذجي لعامة الشعب التي كان عليها ان تخوض تجربة دامية كيما تفهم العبثية الاجرامية للحرب الامبريالية ، وكيما تدرك ان الحرب متعارضة مع مصالح الشعب ، وتتخلص من الاوهام ، التي لم تستطع ثورة ١٩٠٥ وسنوات الرجعية الستوليبينية (نسبة الى ستوليبين ، وزير

الداخلية ــ المترجم الى العربية) التي تلتها ، أن تبددها . من اجل هذا كانت ترددات غريغوري الباطنية ، وحركات نفسه ، وتأملاته المضطربة بين المعارك ، تعبر، الى حد بعيد ، عن ترددات وتحولات الوعي الشعبي ، الذي يترك خيبة الامل ، التي اورثته اياها سياسة الحكومة القيصرية ويترك رفض القيصرية ، ليعتنق الافكار الثورية .

ان شولوخوف ليصور تنامي الوعي الشعبي ، محتفظا بطريقته الفنية ، دارسا كافة جوانب الظواهر والسيرورات في الحياة ، عن طريق أبطال مُفَرَّدين ، بالضبط ، وذلك بالقائه صور الاحداث التاريخية على النفوس الانسانية ، كانما هو يستجمع ، في المصائر الفردية ، وفي انفعالاتها ، المعنى الاجتماعي للحوادث .

فغريغوري يشعر ، منذ معركته الاولى ، حيث تغلب على الخوف من الموت وفعل كما يفعل الجنود الآخرون ، بأن الحرب ، التي باركتها الاخلاق الرسمية والكنيسة ، شيء مؤلم ولا انساني . وتنهار أوهام البطولة الرسمية والوطنية الفائقة ، التي بثها الضباط والكنيسة في النفوس ، أمام غريغوري وامثاله ، لانهم يدركون ، آخر الامر ، بكل وضوح زيف الايديولوجية الرسمية ، التي تمجد الحرب وتدعو الشعب الى تحمل نصيبه من الآلام والمصائب ، بكل صبر .

ولم تكن تخفى على غريغوري الآلام البشرية والقسوة والوان الظلم المفروضة باسم الحرب . لقد وضحت له الحقيقة المرة : وهي أن الحرب الامبريالية تحمل معها القسوة الانسانية ، وتخلط مفاهيم الخير والشر ، والعدالة والظلم ، ويصاحبها الكذب الحقير الذي يصطنعه المتربعون على سدة الحكم ، فهو يشعر بجو السقوط والتفكك الذي يرافق احتضار الامبراطورية الروسية ، ويحس بتصاعد الغضب الشعبي ، ويغذّي ، هو نفسه ، النقمة ، التي وُلدت على الجبهة نحو ذلك العالم الذي يفرض على الناس آلاما لا نظير لها ولا نفع من ورائها ، ويعاكس متطلبات الشخصية الانسانية ، ولا يريد أن يأخذ حاجات الانسان الحقيقية بعين الاعتبار .

ولكن لم يكن في وسع غريغوري أن يحدد ، بالوضوح اللازم ، من هو السبب في كل هذه المصائب التي تنزل بالشعب ، أي به وبمن حوله . وكما يحدث في المؤلفات الاخرى الموضوعة على اساس المنهج الجديد والعاكسة للحقيقة التاريخية ، يصادف غريغوري أناسا آخرين لهم مستوى من الوعي أعلى من مستواه ، ومن هؤلاء ــ من غارانجا مثلا ــ يتعلم غريغوري كيف يجد المعايير الاولى التي تمكنه من الحكم على ما يجري . فالكلمات الحماسية الزاخرة بالغضب التي يتفوه بها « غارانجا » بخصوص الحرب والمسؤولين عن آلام الشعب تصفع غريغوري بالحقيقة الدامية ، وتغير ، تغييرا جذريا ، كيانه ومفهومه للعالم ملقنة اياه كيفية استيعاب المعنى الاجتماعي ، الطبقي ، للاحداث التي يشارك فيها . هنا يخطو غريغوري خطوة اولى نحو الحرية

الداخلية ، بغية التخلص من عبء المفاهيم والافكار التي لقنه اياها العالم القائم على الملكية . ولكن ذلك لم يكن كافيا ليجعل من غريغوري مناضلا ينافح من أجل الشعب. فلقد تحلل من اوهام عديدة ، ولكنه لم يتخلص من كل ما لديه من الاوهام ، لان قوة عادات الحياة ، وسيطرة التقاليد هما من العنفوان بحيث لـم يكن في مقدوره أن يتحرر منها دفعة واحدة . فنفسه لا تفتأ تلهج بذكر استثمارته الخاصة ، بذكر ارضه . وهذه الفكرة تجمد نمو غريغوري الايديولوجي ، وتحصره في حدود المصلحة الشخصية ، وتحول بينه وبين فهم المصلحة العامة، التي برزت في نهاية معركة طاحنة ضد قوى المجتمع المؤسس على الملكية الخاصة . ولـم يكن غريغوري يعرف ، وقد فصل نفسه عن الماضي ، ماذا يخبىء لـه المستقبل ، كما لـم يكن مقتنعا بأن هذا المستقبل سيحمل له خيرا .

وتظهر الطبيعة التأليفية لمنهج الابداع الجديد في كون الفنانين ، السائرين على مبادئه ، يتناولون ويصورون التاريخ الحي كميدان حرب تتجابه فيه القوى القوى الاجتماعية بحركة مستمرة ، يستطيع الفنان بلوغ طبيعتها ، كما يستطيع معرفة النتيجة النهائية للمجابهة بين هذه القوى ، لا في شكليهما الحسيين ، بل في المنظور الاجتماعي . ان الفنان الواقعي ، اذ يبرز ، طبقا للسير الموضوعي للتطور التاريخي ، الاتجاه الاساسي ، الذي يحدد وجهة هذا التطور ، ولا يعزله عن الجوانب والاتجاهات الاخرى للتقدم الاجتماعي، بل يبين تفاعلات ومعارضات القوى الاجتماعية المعاكسة لاتجاه التطور الاجتماعي الاساسي ، الذي يحرك التقدم الاجتماعي . من أجل هذا كانت الصورة التي يقدمها عن الحياة خالية من أحادية الجانب . فالكائن ، في نظره ، لا يتبدى كلوحة ذات لون واحد ، وردي أو أسود ، بل كصورة زاخرة باستلاحة التناقضات الحقيقية للواقع . لذلك بين شولد خوف ، بمطابقة كلية لحقيقة الحياة ، ان سيطرة الماضي قد شوهت نفس غريغوري ، وحالت بينه وبين التخلص من الروابط التي تقيده بالعالم القديم الذي هو في طريق الزوال، كما شوهت حياة اكسينيا ، التي خضعت للظروف ، فاستسلمت للاحداث ، التي خنقت حبها لغريغوري ، ذلك الحب القوي ، الذي كان يملأ كيانها ، فيما مضى ، ويمكن هذه المرأة ، المحرومة من الثقافة والحقوق ، من الوقوف في وجه سلطة زوجها ، وسيطرة العادات ، ونمط الحياة .

الا ان الماضي انما يجمد العالم الداخلي للشخصية الانسانية لا اكثر . ولكنه ليس سلبيا على الاطلاق ، بالنسبة الى التفسيرات التاريخية . ففي البرهة التاريخية ، الحاسمة فيما يختص بمصير الشعب ، في البرهة التي ينبغي فيها تحديد مستقبل حياته ، والتي توصلت فيها الجماهير ، بقيادة طليعة الطبقة العاملة ، أي حزب البلاشفة ، الى الخلق التاريخي الواعي ، بتحطيم جهاز الدولة بفضل العمل

الثوري ، وباعادة النظر في المبادىء الايديولوجية الاساسية للمجتمع المؤسس على الملكية الخاصة ، ورفضها ، حمل السلاح أبناء هذا المجتمع ، كما حمله معهم أولئك، الذين كانوا يفهمون ماذا تعني الثورة الاشتراكية بالنسبة الى مصائرهم ، وكذلك الذين كان من شأن الثورة ان تحرمهم من امكانية الاحتفاظ بامتيازاتهم الماضية ، والعيش على حساب الجماهير الشعبية، حمل كل هؤلاء السلاح بغية سحق المستقبل والاستمرار في السيطرة على الشعب، الذي أوصلوه الى الهاوية. ويصور شولوخوف قوى الثورة المضادة تصويرا واسعا : كالضباط البيض ، الذين حولتهم الحياة ، في الخنادق وعلى جبهات الحرب العالمية ، الى ضواري ، والذين هم مشوهون معنويا ، فارغون داخليا ، يرون في الشعب عدوا أخطر وأبغض بكثير من الامبرياليين الالمان ، لانه ثار على الامتيازات التي تتمتع بها الطبقات المسيطرة منذ قرون ، وأراد ان يحل حق الجماهير محل الحق الذي كان في يد نفر قليل . فبتنوع واقعي بحت ، وصف الاستقلاليون القوزاق وزعماؤهم، والذين يوحون اليهم ، وكذلك القادة القوزاق الذين خاضوا معركة مستميتة ضد السلطة الثورية الجديدة ، وضد الجماهير القوزاقية ، التي بدات تفهم ان السلطة السوفياتية وحدها ، والآفاق التي فتحتها أمام الشعب هي القادرة على ايصاله الى الحرية الحقيقية، وانتشاله من فوضى الحرب الامبريالية ثم من الحرب الاهلية . لقد كان تصوير القوى المعادية للشعب شيئا ضروريا ، في نظر شولوخوف ، لملحمته ، وذلك كيما يبين بوضوح أن الافكار ، التي كانت الثورة الروسية المضادة تسير على هديها ، مآلها الفشل ، وأنها بليت وانتهت ولم يعد أمامها اي أمل في البقاء ، وكذلك لان من المستحيل موضوعيا ، عكس تطور العالم الداخلي للشخصية أو الصراع الذي يهز نفس الانسان ، او تردداته وتطوره ، بروح تاريخية حقيقية ، بدون تحديد وتمييز البيئة الاجتماعية .

ان الطابع التاريخي ، لتصوير الخلفية الاجتماعية التي تدور عليها التطورات التي تسم حياة الابطال في المؤلفات الداخلة ضمن نطاق الواقعية الاشتراكية ، هو النتيجة المباشرة لخصائص مفهوم العالم الخاص بمنهج الابداع الجديد ، الذي يمكن من تعليل أعمال الشخصيات اجتماعيا ، وذلك بربطه سلوك ونفسية البطل بالعوامل التاريخية الموضوعية التي تؤثر ، بصورة مباشرة او غير مباشرة ، في العالم الداخلي لهذا البطل .

لقد انتزع غريغوري نفسه من المفاهيم السابقة التي زرعها فيه المجتمع القديم، وهو يكره الفئات الحاكمة التي أوقعت الشعب في مذبحة عبثية ، والتي تمنعه من احتيار طريق مستقبله بنفسه . وعندما اصبح قائدا هاما من قواد الثورة المضادة صار يشعر نحو نفسه بالكره الواعي لممثلي هذه الفئات ، اي الضباط المحترفين . انه متعطش للسلام ، متعطش لحياة هادئة نشطة ، ولكن فكرة سلطة الشعب ، الذي

قامت الثورة من اجله ، وهي فكرة العصر الوحيدة التي تعبر عن حكمته وتستقطب جميع الاتجاهات الموضوعية البناءة لهذا العصر ، ظلت غريبة عنه ، والذي يفهمه غريغوري جيدا ، والقوزاق الاخرون الذين حملوا السلاح لمحاربة السلطة السوفياتية هو ان هذه الفكرة لن تغادر شيئا من نمط الحياة الذي يبدو لغريغوري واضرابه انه هو الشكل الوحيد الممكن ، والطبيعي للحياة . ويقاتل غريغوري من أجل هذا الشكل ، وترتبط كل حياته ، ابان الثورة ، بالدفاع عن هذا الوهم التاريخي ، والادراك المأسوي لتفاهة مثل تلك المعركة التي من نتيجتها هزيمة غريغوري الداخلية والتي يفهم ابعادها تمام الفهم ، هو الذي يدفع ثمنا باهظا لاخطائه : اذ يخسر عائلته وأكسينيا ، ويكفر نهائيا بالعالم القديم ، وسلطته وجذعه ووعوده . وتسير حياة غريغوري ، ابن القوزاق البسطاء ، بعد وقوفه ضد الحكم السوفياتي ، ضد الشعب وضد القوى الخالقة للتاريخ ، تحت شارة اعادة تقويم الافكار والآمال التي كانت تبدو له ، في الماضي صحيحة لا يمكن دحضها ، والتي اصبح عقله ، أو قلبه المجمد ، الزاخر بمرارة سنه المضطربة ، يفهم قيمتها الحقيقية أخيرا .

واذا كان انجلز قد وصف ، بحق ، اكتشافات الفنانين الواقعيين الجمالية ـ الايديولوجية الكبيرة ، بأنها انتصارات للواقعية ، فان شخصية غريغوري ، باتساعها وتعدد معانيها وحقيقتها النفسية غير العادية ، يمكن ان توصف بأنها انتصار للواقعية الاشتراكية ، لان مصير غريغوري وحياته المأسوية يعريان ، بقوة عجيبة ، أزمة ضمير المالك وفراغه ، وتكشفان عن ادانته التاريخية وعن المصاعب الحقيقية التي يتعين تخطيها على الشخصية المتحررة من ربقة المفاهيم التي بثها فيها العالم القائم على الملكية . ولكي يحدث هذا في ضمير غريغوري كان من الضروري أن تتطابق رغباته ، التي لم تكن قد تبلورت كلها بعد ، مع حركة التاريخ ، التي لم تكن شفافة بصورة كلية أمام نظره ، ولكن كان من الممكن فهم الشيء الجوهري فيها ، مع ذلك . وقد جعل تطابق ، أو اجتماع هذين العاملين ـ الذاتي والخارجي ، أي الموضوعي ـ غريغوري يحزم أمره ويقطع صلته بالماضي ، الذي سيطر على روحه زمنا طويلا . ويخرج غريغوري من الحرب الاهلية ، التي احترق فيها كل ما كان يحمله على الخطأ ، معيدا تقويم ماضيه ، ورغم انه ترك وراءه الشيء الكثير ، فهو ما زال يأمل في ان يبدأ حياة جديدة ، ولعله يكفر عن الذنب الهائل الذي اقترفه في حق الشعب . ان طريقا طويلة شاقة تمتد أمامه ، وينتظره صراع معقد مع ذاته ، لان الحياة الجديدة ، التي يبدأها، تقوم على أساس مبادىء غير التي عاش معها حتى ذلك الحين . انه يجحد كل ما جعل منه جاحدا في الماضي ، ولو انه ظل جاحدا ، كما في السابق ، لما اجتذب اليه هذا العطف .

لقد بدأ غريغوري يفهم كغيره من ممثلي الجماهير الشعبية الضائعية ، أن

الحقيقة هي في جانب أولئك الذين حاربهم طويلا ودون فائدة . وبناء على هذا يقنع نفسه ــ وهذه الظاهرة تعرضها الرواية باستلاحة بالغة ــ بأن سادة روسيا السابقين ابناء الطبقات الحاكمة ، لم يستطيعوا ان يتقدموا ، في الظروف التاريخية الجديدة ، الا بفكرة محافظة ، الغرض منها هو الابقاء على نظام غير منصف وفي حالة احتضار. لقد ادخلت القوى الثورية الجديدة فكرة تحويل الحياة ، وتحويل حركتها التي مرت عليها قرون عديدة . ونور هذه الحقيقة الجديدة ، بوصفه نور المستقبل ، يضيء الخلفية المأسوية للرواية ، ومصائر الابطال ، ويدخل على الواقع معايير جديدة رفيعة من اجل الحكم على معنى الاحداث التاريخية ، وعلى الاعمال الانسانية التي تهيىء هذه الاحداث . ويحمل نور هذه الحقيقة الى الجماهير أناس يمتلكون وعيا اجتماعيا عاليا ، أمثال الشيوعي ستوكمان ، وبودتلكون ، وكوشيفوي ، وغيرهم ممن يدفعون حياتهم ، في الغالب ، ثمنا للثورة . وهؤلاء يصورهم شولوخوف دون اي أمثلة ، يصورهم كما هم ، بما فيهم من محاسن ومن مساوىء ، ولكن افكارهم واعمالهم مكرسة للدفاع ، الزاخر بالتفاني والفعالية عن الجديد .

ان وجوههم ، التي تدخل في لوحة الحياة ، المعممة في الرواية ، المنظور الضروري ، عاكسة ، بوجودها ذاته في القصص ، الاتجاه الاساسي لحركة التاريخ ، وتمكن من تحديد الابعاد الواقعية لمأساة غريغوري الشخصية ، وتحديد درجة وعمق تصرفاته العادية ، وتبين المستويات الروحية التي عليه ان يرتقي اليها . وهي تبين كذلك ان حل النزاعات الاجتماعية ، التي تبدو لعيني غريغوري غير قابلة للحل وتبدو له أبدية ، ممكن ، وان الوسيلة الوحيدة للتوصل اليه هي اعادة بناء كل النظام الاجتماعي ، الذي يولد الحروب ، واللامساواة المادية ، واستعباد الانسان للانسان ، وجميع أشكال الاضطهاد والظلم الاجتماعي . هذه الوجوه تدخل في الرواية اخلاقا جديدة ، اشتراكية ، ومبادىء جديدة ، لتنظيم العلاقات بين الناس ، يمليها حب الشعب الكادح وهاجس الدفاع عن مصالحه .

لقد حاول بانتيليي بروكوفيتش طويلا ان يقف في وجه مسيرة الزمن ، محافظا على عائلته واستثماره بنفوذه الهدام ، وقد مات ابنه « بيوتر » من أجل الابقاء على ما هو كائن ، وغريغوري يتردد في الاختيار بين المعسكرين الاجتماعيين المصارعين . ولم تستطع الاسرة العريقة ، القائمة اساسا على المصلحة المادية ، أن تقاوم تغيرات القرن ، اذ تغلغلت فيها أخلاق جديدة ، تغلبت على سلطان الاوهام ، وهي الحب الحر بين شخصين حرين ، هما دونياشا وميخائيل كوشيفوي .

وما لبثت الاخلاق الاجتماعية الجديدة ان عرّت لا انسانية اعداء الشعب الكثر ، أمثال كاليدين وكراسنون وفومين وغيرهم ممن يقفون في وجهه ، وعكست الاتجاهات البناءة للجماهير المتعطشة الى الاقبال على العمل وخدمة الانسان والمجتمع

وهكذا اصبحت الاخلاق الاجتماعية الجديدة ، التي جاءت بها الثورة الاشتراكية ، بأفكارها وآمالها ومثلها العليا ، هي نقطة الأنطلاق في أساس النقد المنطوي في منهج الابداع الجديد .

ان النقد ، في الواقعية الاشتراكية التي تدرس وتصور التناقضات الواقعية في المجتمع وفي عالم الانسان الداخلي ، انطلاقا من مواقع التاريخية الواعية ، مرتبط ، ارتباطا لا ينفصم ، بتأكيد مثل أعلى اجتماعي موضوعي حملته الثورة الاشتراكية ، وحملته مهام بناء العلاقات الاجتماعية الاشتراكية والشيوعية . فالواقعية الاشتراكية تخضع ، الى نقد صارم مدعوم بالبراهين ، العلاقات الاجتماعية للملكية ، والوجدان الذي تخلفه ، وكل ما يعارض حركة انتقال العالم الاشتراكي الحرة الى الشيوعية .

والواقعية الاشتراكية فن منحاز ، لانها ترفض ، بصورة مباشرة وصريحة ، كلا من الراسمالية وظواهر حياة البشرية الاجتماعية والروحية الناتجة عن الراسمالية . ففن الواقعية الاشتراكية يدافع ويعبر ، بكل صراحة عن أفكار الشيوعية ، ويكافح، بالتالي . كافة مظاهر الايديولوجية البرجوازية في المجتمع الاشتراكي ، الذي انتزع حقه في الحياة بصراع طبقي عنيف ، تغلب ، في نهايته ، على مقاومة الطبقات الاستغلالية . ويحكم ادب الواقعية الاشتراكية على الواقع على ضوء مهام بناء الشيوعية ، فهو ينقد اذن القوى والظواهر التي تعيق سيرورة البناء الاشتراكي ، وتعزيز النظام الاشتراكي وتحسينه .

وقد عرض وجه غريغوري من وجهة نظر نقدية ، اذ ان الفنان يدرك ، تمام الادراك ، الاسباب الموضوعية التي حدث ببطله الى الاصطدام بالقوى الايجابية البانية للتاريخ ، وهو يعطف الى حد بعيد على بطله لسوء مصيره . والطابع المأسوي « للدون الهادىء » ناشىء من واقع ان الكاتب كان يفهم ان اتجاهات الشخصية الداخلية وامكانياتها وحاجاتها الموضوعية كانت متعارضة مع نظام بال يعيق نمو الشخصية المعنوي والروحي ، وكذلك اغتناءها ، ويستطيع ان يبقي هذه الشخصية حبيسة اوهامها وعاداتها وتقاليدها ومفاهيمها ، ولا يرد فن الواقعية الاشتراكية العنصر المأسوي فقط الى الصيغة التي أوضحتها رواية « مأساة متفائلة » ، لفيشنيفسكي ، والتي يضحي فيها الابطال بأنفسهم ، عن طيبة خاطر، من أجل الصالح العام والمصالح الاجتماعية العليا والفوشخصية . فالمأسوي في « الدون الهادىء » ، وخاصة في مصير غريغوري ميليخوف ، له نفس الجذور التي يشتمل عليها مصير اندريي ستارتسون ، في رواية « اللص » لليونوف .

هذا الطابع المأسوي يبرز من النزاع بين سلطان الماضي والضمير الانساني الذي لم يتغلب عليه والذي قطع صلته به ، وينطوي على الظلم وتخطي الماضي ، على مثل اعلى اجتماعي وشخصي مختلف كيفيا ، يتغلغل حتما في كيان البشر وكان الفرد ،

هذا النزاع المأسوي ينبت من التناقضات الموضوعية في الواقع الاجتماعي ، الحي ، الذي هو في صيرورة تاريخية دائمة ، والذي سوف يختفي ويستنفد تدريجيا كلما غير المجتمع نفسه بناه ، حالاً بذلك ومتخطيا التناقضات الاجتماعية التي أدت الى مثل هذه النزاعات . من أجل هذا كانت التاريخية ، بمعنى فهم الطابع المأسوي المؤثر للعلاقات بين الشخصية والمجتمع ، تميز كل التمييز ، الواقعية الاشتراكية .

وهذه الواقعية لا تجعل من المأسوي شيئا مطلقا ، ولا تضفي عليه طابعا ميتافيزيقيا ، ادراكا منها ان الفواجع الانسانية تتولد عن التناقضات الاجتماعية المادية لحياة الانسان في مجتمع ، وانه كلما تغير المجتمع واعاد بناء نفسه على اساس مبادىء معقولة عادلة ، كلما تقلص مجال المأسوي، لان الاشتراكية والشيوعية قادرتان على استئصال أسبابه الاصلية . ولكن ، من أجل تحقيق ذلك ، ينبغي ان يكون الانسان ، بالفعل ، قوة خالقة ، نشيطة ، واعية للتاريخ .

أما الايديولوجية البرجوازية فتنظر الى المأسوي على أنه خاصية ، أو ميزة باطنة للحياة ، كما تنظر الى الخوف سواء بسواء . وهنا تكمن الفكرة الاساسية للاتجاه التشاؤمي في الضمير البرجوازي ، ذلك الاتجاه الذي عبر عنه ، بطرق تختلف بعض الاختلاف ، عدد كبير من الايديولوجيين البرجوازيين أمثال شوبنهاور وكيركفارد وهارتمان ، وعبر عنه المتشائمون المحدثون ، الذين يرون ، من خلال عكسهم للازمة الاجتماعية في المجتمع البرجوازي ، أن المأسوي شكل عام لعلاقات الانسان بالحياة ، فكيفية وجود الانسان في مجتمع هي ، في نظر الوجوديين مثلا ، وجود للموت .

لا أحد ينكر بالطبع كون الموت ذا طابع مأسوي ، ولكن هذا لا يعني أن الانسان يحقق اكبر امكانياته في الموت ، او انه يوجد من اجل الموت ، لا من اجل الحياة ، من اجل العمل الذي يحقق وجوده ، عندما يكون قد جعل حياته ، التي تحددها بداية ونهاية طبيعيتان ، غنية ، فرحة ، تحمل اليه الرضا والسعادة . ان الوجودية ، بمعالجتها المأسوي معالجة ميتافيزيقية ، تجرده من طابعه المادي ، من سببيته الاجتماعية ، وبذلك تنفي كل امكانية لالغاء المأسوي في الحياة . وعلى هذا الاساس لا يبقى أمام الانسان سوى اختيار واحد ، أو امكانية واحدة : وهي ان يتحمل عبء الوجود برباطة جأش على اعتبار أن الانسان عاجز عن تغيير اي شيء ، وذلك ، كما يقول البير كامو في « أسطورة سيزيف » ، لان ادراك عبثية الوجود ، واستحالة التوفيق بين عبثية العالم ورغبة الانسان اليائسة في الوصول الى النور ، يحمله على الاعتراف باستحالة التغلب على الواقع ، وضرورة التصرف على طريقة « سيزيف » أي العمل في ظروف تجرد الاعمال الانسانية من أي معنى .

هذه الفكرة متعارضة تماما مع الفكرة الانسية للاشتراكية، ومع مفهوم الانسان الذي يؤلف قلب فن الواقعية الاشتراكية ، التي تعكس السيرورة الموضوعية لارتفاع

الفرد ، أو الشخصية ــ وكذلك لارتفاع المجموع ــ الى مستوى الفعل الواعي الذي يملأ حياتها بمحتوى ومعنى رفيعين يبدلان حياتها الخاصة ويبدلانها ، هي بالذات . وقد صورت الواقعية الاشتراكية ، بصدق كبير ، هذا التدرج الجديد ، تاريخيا ، الذي يدخل في جميع مجالات المجتمع الاشتراكي .

وقد كانت أول النتائج الجوهرية لانتصار النظام الاشتراكي هي تسريع كل التنمية الاجتماعية في البلاد ، وايجاد الظروف الموضوعية التي تمكن من الغاء الفوارق الطبقية ، التي ورث المجتمع الاشتراكي شيئا منها من المجتمع المؤسس على الملكية الخاصة ، ووجود اتجاه يخوض مختلف الجماعات والشرائح الاجتماعية في مجتمع واحد ليس فيه طبقات ، ولا يعرف الصراع الطبقي ولا التناقضات الطبقية . وقد كان البناء العملي للاشتراكية والغاء الفوارق الطبقية في المجتمع ، يسيران جنبا الى جنب مع تصنيع البلاد واعادة البناء الضخم ، وتغيير الاقتصاد برمته . ولم تؤد اعادة البناء هذه فقط الى وجود وتفوق صناعة حديثة في بلاد هي أساسا بلاد زراعية فيما مضى ، والى تدعيم الاواصر بين الطبقة العاملة ، وهي الطبقة الاكثر تقدما والافضل تنظيما ، وطبقة الفلاحين ، بل وكذلك الى انتقال الاستثمارات الفردية الى الاقتصاد الجماعي ، وهو نصر مؤزر للنظام الجديد سجل نشوء اقتصاد اشتراكي واحد ، وتصفية آخر طبقة استغلالية في الريف ، أي الكولاك ، تصفية تامة .

وقد صحبت ، تصنيع البلاد ، ثورة ثقافية ، فراحت الجماهير الشعبية تتعلم القراءة والكتابة ، وفتحت امامها الطريق نحو العلم ، وكان هذا شرطا أساسيا من شروط بناء الاشتراكية واحرازها النصر الكامل . وأفضى تكوين مجتمع خال من الطبقية ، وهو عملية تدرجية لم تتم ، بالطبع ، دون ألم ، لانها كانت تكيف المفاهيم والعادات والعلاقات التي يرجع تاريخها الى التقريب بين المصلحة الفردية ، الخاصة، والمصلحة العامة . وقد أحدث هذا التدرج تأثيرا بالغ العمق في النفسية الاجتماعية للجماهير وللشخصية جميعا .

وقد كتب لينين في المقال الذي يحمل عنوان : « كيف تنظم المباراة (أو المنافسة) » يقول : « ان العمال والفلاحين ما زالوا « خجولين » . فهم لم يتعودوا بعد على فكرةانهم هم ، اليوم، الطبقة المسيطرة ، انهم ما زالوا غير واثقين من أنفسهم كما ينبغي . فلم يكن في وسع الثورة ان توجد هذه الصفات ، دفعة واحدة ، لدى ملايين عديدة من الناس الذين كان الجوع والبؤس قد أجبراهم ، طوال حياتهم ، على العمل تحت الهداوة . ولكن قوة ثورة اكتوبر ١٩١٧ وحيويتها ومناعتها متعلقة ، بالضبط ، بواقع انها توقظ هذه الصفات ، وتقلب كافة الحواجز القديمة ، وتفصم

العلاقات البالية ، وتدفع الشغيلة في الطريق التي يبنون فيهـا الحيـاة الجديدة بأنفسهم (١) » .

وقد بدأت الجماهير الكادحة ، بعد ان تعودت ، خلال البناء العملي للاشتراكية قد تناولته الاشتراكية ، فأصبح توضيح مختلف مظاهر هذه السيرورة واستيعابها هما احدى المهام الرئيسية للفن الجديد ، الذي يدرس ويصور حركة أبسط الناس نحو مستوى أرفع من الفكر الاجتماعي والوطني .

ودفعت التغيرات المستجدة بيوتر سواوستين وايفان جوركين ، وهو صانـع نعوش سابق ، الى مغادرة الريف وترك هذه الحياة الضيقة ذات الحاجات الروحية المضحكة ، وسارا في البرد والليل نحو المجهول ، نحو « ورشة » كبيرة للاشغال بدأت في منطقة قاحلة تجوبها الرياح العاصفة القادمة من آسيا . انهما يشعران بالخوف من التغييرات ذات الاتجاه الواحد ؛ وقد حملا معهما ذكريات حياتهما الى مشنسك ، وهي حياة لم تكن تبدو لهما كاملة على الاطلاق ، ولكنها مفهومة على أي حال . لقد تعودا على هذه الحياة ، وتعودا على العلاقات مع العالم والناس هناك، وهي علاقات بسيطة، قاسية ، نفعية، تسيطر عليها حركة البيع والشراء . والمثل الاعلى فيها هو جمع المال ، والحلم الاكبر هو ان يكون للمرء عمله المـدر ، ومنزله الخاص كجزيرة وسط امواه كل ما تبقى من العالم .

يقبل ايفان وبيوتر من هذه المقاطعـة الروسية الجـرداء ، المليئـة بالترهات والاوهام ، المحدودة بمصالحها الضيقة ، والتي يضني ابناءها الخوف من الغد ، وتخبلهم الفودكا وأصوات النواقيس ، والتي يعيش فيها الناس كالبهائم ، وفيها تسري الشائعة حاملة أعجب الانباء عما يدور في العالم ، وفيها تستقبل الاسواق الصاخبة موارد الريف الهزيلة ، ويعيش أصحاب الدكاكين والكولاك كالسمكة في المياه، وقد تعودوا على السلطة المحلية ، ويفكرون في خداع الحكم السوفياتي .

ولكن سوأوسكين وجوركين ليست لديهما نفس الذكريات عن الماضي . فاذا كان هذا الماضي ، بالنسبة الى بيوتر ، يشتمل على ذكريات عن السوق بروائحها النفاذة ، كشذا التفاح الناضج ، وردح المساومة السائدة فيها ، فان ايفان يذكر عيون الاطفال الجائعين المتقدة ، وخضوع زوجته وطاعتها . في الحياة الجديدة يصبح بيوتر ، الذي لم ينس عادات التجارة ، مغلوبا على امره ، بينما يلج ايفان ، الـذي تحرر من تسلط المذلة الطويلة ومن فكرة كونه كائنا من الدرجـة الثانية ، الحيـاة الجديدة ، على نفس مستوى الشغيلة الاخرين ، كمشيد له نصيبه الكامل من المنافع

لقد صور « ماليشكين » ، في « الريفيون » ، بشكل رائع عملية التدرج المعقدة لاغتناء الانسان الاخلاقي بفضل الاشتراكية ، كما صور نضال الافكار الجديـدة ،

(١) ف. لينين ـ المؤلفات ، باريس ـ موسكو ، ج٢٦ ، ص٤٢٩ .

والخبرة الجديدة التي اكتسبها الناس خلال البناء العملي للمجتمع الاشتراكي ، فحلت محل تجربتهم الماضية في الحياة ، التي كانت تفصلهم عن حركة التاريخ الكبرى . وقد وجد وعيهم نفسه متخلصا من تصوراته القديمة عن علاقاتهم مع الناس والمجتمع ، ووجد انه قد تأصل فيه مفهوم للاشكال الجديدة من العلاقات مع العالم الذي يعيشون فيه ويؤثرون ، لقد فتحت امامهم الاشتراكية طريق الوصول الى مستوى أعلى من رغد العيش المادي ، ووسعت الى جانب ذلك ايضا افقهم الروحي ، وايقظت عقولهم ، ومنحتهم الشعور بحقوقهم ، وبواجبهم نحو المجتمع .

ولم تكن الورشة العملاقة ، بالنسبة الى جوركين ، المكان الذي يكسب فيه عيشه وحسب ، بل كانت تحقق له شيئا آخر ، الى جانب الفوائد المادية : فهو يفهم المغزى القومي ، أو اذا شئت ، التاريخي للورشة . فالسد الذي يرتفع أعلى فأعلى فوق الارض « المارنية » (الصلصالية الجيرية) يجسد ، في نظره ، قوة الحياة الجديدة ، التي تقف حاجزا في وجه الماضي ، ولما كان هو يكره هذا الماضي ، فهو سعيد اذ يرى ان عمله يسهم في بناء هذه الكتلة القائمة هناك ، حيث يلتقي تيار الماضي بتيار المستقبل .

ان الوعي ، الذي لديه بأن عمله جزء من العمل الجماعي ، وأن له قيمة عامة ، يغير نفسيته (أي جوركين) ، ويمنحه شعورا عجيبا بالمسؤولية التي يتحملها نحو القضية الجماعية، التي تدعى بناء الاشتراكية، هذا التدرج في تقويم العمل الشخصي بحسبانه « مركبة » لا تنفصل عن العمل الجماعي ، يرفع كذلك الشغيلة الاخرين في الورشة : مثل تيشطا ، الذي تخلى عن فروية الكاهن التي اشتراها من احدى اسواق البراغيث (اسواق تباع فيها الملابس القديمة الرخيصة ــ المترجم الى العربية) ، واصبح سائقا ، و « بوليا » ، الذي تخلى عن الاستعباد الانثوي واختار حياة مستقلة ، والعمال الموسميين ، الذين حلقوا لحاهم الطويلة ليصبحوا عمالا . وقد فتح لهم موقفهم الجديد من عملهم نفسه طريقا واسعة نحو المستقبل .

وتعتمد تاريخية الفكر ، الذي يتميز به فنانو الواقعية الاشتراكية ، كذلك على فهم آفاق التطور الاجتماعي الذي يحدد التطور التاريخي . من أجل هذا كان المنظور التاريخي يؤلف ، في الواقعية الاشتراكية ، أحد أهم المعايير للحكم على الاحداث ونزاعات الحياة ، التي تميز هذه المرحلة أو تلك من مراحل تطور المجتمع ، والعلاقات بين الناس ، وبالتالي بين ابطال المؤلفات ، فيتيح بذلك تحليل الوجه الداخلي ، بصدق ، وكذلك امكانيات وخصائص الشخصيات ، ومطابقتها لحقيقة الواقع .

ولقد صور الكاتب ايفان جوركين ، كغيره من شخصيات الرواية ، في منظور تاريخي ، لان ما ادركه جوركين لا يؤلف كشفا نهائيا ، بل نقطة بداية ، ليس الا ، للحركة التطورية لشخصية ما في ظل الاشتراكية . ان جوركين ، كانسان ، لم تعد به

حاجة للكثير ،على الاطلاق ، فهو راض بقليله في الآونة الحاضرة ، لانه قد صنع الكثير على أي حال ، بتخلصه من السيطرة التي كان الريف يرهقه بها . ان متطلباته وحاجاته ما زالت محدودة ، ولكنه انتهى من تخطي المرحلة الضرورية ، التي كان على الجماهير ان تجتازها ، في صعودها نحو المعرفة والتافة والحياة اللائقة بالانسان.

وقد اوضحت الدراسة المستفيضة للتغيرات العميقة في النفسية الانسانية ، والمفهوم الجديد للامكانيات الانسانية ، وتصوير التغييرات الموضوعية ، التي ادخلها بناء الاشتراكية على حياة المجتمع ، قوة منهج الابداع الجديد ، الذي مكن الواقعية الاشتراكية من تحليل علاقات الشخصية بالواقع الاشتراكي ، الذي هو في حالة تكون واكتشاف نزاعات جديدة فيه يضعهما التاريخ الحي امام الانسان ، مولدا بذلك سلوكا اجتماعيا جديدا خاصا للانسان له طابع جديد .

وقد غيرت الاشتراكية كذلك المحرضات ، التي هي في اساس النشاط الانساني بوضعها مهام جديدة امام الانسان والمجتمع ، مخفضة بذلك الوزن النوعي للحوافز التي تحبس الشخصية ضمن اطار المصلحة الخاصة ، فاتحة عالم الانسان الداخلي على التأثير المعقد للمصالح الاجتماعية ، والدوافع التي كانت الاشتراكية ، التي انشأها العمل والتأثير الشعبي ، تدرسها .

فقد بدأ ايفان جوركين يفهم أن على الشخصية ان تأخذ بعين الاعتبار الحاجات الاجتماعية ، ومتطلبات المجتمع المعنوية ، وتقارن النشاط الاجتماعي بمتطلباتها . فبين نشاطه السابق المركز حول استثمارته الخاصة وبين عمله الحالي في ورشة البناء قد مرت مرحلة تاريخية كاملها ، قطعها الشعب السوفياتي في فترة قصيرة جدا من الزمن ، فأوجد صناعة ضخمة ، وزراعة مشيعة ، وفئة جديدة من اهل الفكر ، وثقافة جديدة ، اشتراكية ، ذات روح اممية ، تعتمد على التقاليد الحية لثقافات بلد متعدد القوميات .

وصورت الواقعية الاشتراكية كيف ان الانسان ، خلال العمل ، قد بدا يقود خطاه طبقا لحوافز ذات قيمة اجتماعية . فقد بين « كاتايف » ، وهو يصف ، في روايته « الزمن الى الامام » ، يوم عمل في ورشة بناء كبيرة ، مكثفا العمل الى الحد الاقصى ، مالئا اياه بتفاصيل وجودية منملجة ، بين ان الخلق يصبح ، بالنسبة الى أولئك الذين يسهمون في البناء — وهم اكثر الناس تقدما في المجتمع — هو المحتوى الجوهري للحياة . وتمنحهم مصالحه ومتطلباته الثقة بالمستقبل ، وبالخبرة المتراكمة قبلهم ، وهذا ما كان يعكس الروح الثورية في ذلك العهد . فالعمال والمهندسون والمراقبون يبحثون باستمرار حل مشكلات تتعلق بالتنظيم والاخلاق ، وتعرض لهم في كل لحظة . وتغرقهم الحياة في الصراع الذي توجده عادات العمل والآراء حول العالم ، والعلاقات بين الناس والواجب التي تختفي تدريجيا امام الواقع الجديد ، او

بتعبير آخر ، التقاليد القديمة ، التي لم تعد تستجيب لا الى وتائر العصر ولا الى ابعاده ، أمام التقاليد التي ولدتها التجربة الفريدة لبناء الاشتراكية ، ويقوم الرجال الطليعيون في الورشة ببحث خلاق ، وتصوير عملهم كتدرج خلاق ــ وهو ما كان يؤلف البرهة التجديدية والقوية للرواية ، من حيث انه يعكس التغيرات التي دخلت على وعي الجماهير ونفسيتها الاجتماعية ــ كان يستجيب الى المبادىء الاساسية للواقعية الاشتراكية التي لا تنظر اطلاقا الى الانسان على أنه تجريد ، أو كائن مستقل عن العلاقات الاجتماعية، بل على انه ، بعكس ذلك، يحقق باستمرار جوهره وشخصيته في العمل ، في علاقات نشيطة مع المجتمع والبيئة والزمن والتاريخ . ان مجال العمل هو ، في ظل الاشتراكية ، من أهم المجالات التي تتجلى فيها صفات الانسان الجوهرية وطرافة شخصيته ومحتواها الاخلاقي والايديولوجي ، لان العمل اذ يبلور كثيرا من صفات الانسان يتيح له ، عن طريق تغيير حياته ، ان يعيد خلق نفسه وان يغني ويحسن شخصيته .

وقد كتب لينين يقول : « ... ان البروليتاريا تقدم وتحقق نموذجا رفيعا من التنظيم الاجتماعي للعمل ، بالقياس الى الرأسمالية (١) » ، وقال متابعا : « والتنظيم الشيوعي للعمل الاجتماعي ، الذي تؤلف الاشتراكية الخطوة الاولى منه ، يرتكز ، ولسوف يرتكز اكثر فأكثر على الانتظام الواعي والمقبول ، بحرية ، من ناحية الشغيلة انفسهم ، الذين ألقوا عنهم نير الملاك القماريين كما ألقوا نير الرأسماليين (٢) » .

لقد بين فن الواقعية الاشتراكية ، طبقا لحقيقة الحياة والتاريخ ، أن التغييرات الحاسمة التي تجري في حياة المجتمع الاشتراكي وهيئاته الاقتصادية والاجتماعية ، انما تجري بمبادرة الحزب والدعم الواعي من قبل الجماهير ، لان هذه التغييرات تهدف الى خدمة مصالح الشعب الحيوية ، محددة كيانه التاريخي ، فاتحة أمامه الطريق نحو اشباع اوسع لحاجاته المادية والروحية . وقد قطعت بنجاح مرحلة من مراحل تاريخ المجتمع الاشتراكي ، بمثل اهمية تشييع الزراعة ، والتعاون ، وجمع الاستثمارات الزراعية الفردية الصغيرة في زراعة جماعية ، لان التشييع يتمشى مع مقتضيات الاقتصاد الاشتراكي ومع المصالح الحيوية لطبقة الفلاحين الكادحة ، التي بدأت تفهم أن الاقتصاد الجماعي هو وحده القادر على تحريرها من العوز ، وتصفية التفاوت بين المدينة والريف ، وخلق الخيرات المادية التي يتطلبها بناء المجتمع الاشتراكي والشيوعي . وقد سدد التشييع (أو التأميم) ضربة الى ممثل المفاهيم غير الاشتراكية والمعادية للاشتراكية ، والى الاوهام والآمال التي يمثلها المالك الخاص وأخرج الفلاحين من النطاق الضيق للاستثمار الفردي ، وأشركهم في العمل الجماعي،

---

(١) ف. لينين ــ المؤلفات ، باريس ــ موسكو ، ج٢٩ ، ص٤٢٣ .
(٢) نفس المصدر ، ص ٤٢٤ .

ومنحهم امكانية ربط مصالحهم الشخصية بالمصالح الجماعية . وقد اوصل الفلاح الى مستوى ارفع من الاستثمار ، والى التقدم التقني ، مغيرا بذلك وجه الريف ، مدخلا فيه التربية الحضرية ، منشأ ملاكات « كولخوزية » .

وتؤلف العملية التدريجية في تحويل الريف ، وتصفية الفوارق بينه وبين المدينة احدى أعقد المشكلات التي تواجه البناء الاشتراكي ، وهي مرتبعة بحل طائفة من المشكلات الاقتصادية والتنظيمية والنفسية والاخلاقية . وهي تجتذب باستمرار عناية فن الواقعية الاشتراكية ، الذي تناول، منذ ظهور اولى مؤلفاته ، مسالة تحويل الريف ، وهو يقرن الان مشكلات الريف الحديث الراهنة بالاهتمام الذي يوليه للتجربة التاريخية ، ولدراسة وتصوير شتى مراحل البناء الكولخوزي ، مقرونة ببحث مثالبها وحسناتها . وهذا الموضوع يزداد غنى وعمقا كلما تطورت وتعمقت الواقعية الاشتراكية ، ولكن بعضا من جوانبه الاساسية قد اوضحت وبحثت في المؤلفات التي خصصت لظهور الكولخوزات والتي اجابت عن المسالة الاساسية وهي : لماذا فرضت هذه الكولخوزات نفسها ؟

لقد فرضت نفسها لان الشعب السوفياتي برمته يؤيد التشييع ، ولان هناك وحدة عميقة ، تعززها الثورة ، بين الطبقة العاملة والطبقة الفلاحية الكادحة . وقد فرضت نفسها لان الطبقتين الرئيسيتين في المجتمع السوفياتي كانتا مجتمعتين على تعريف وسائل بناء العلاقات الاشتراكية في الريف .

وقد صور رمز هذا الاتحاد ، تصويرا رائعا ، « دافيدون » : الذي عرف : بتجربته الخاصة ،وفي ابحاث يومية ، كيف يوصل الجماهير الفلاحية الى افكار التشييع ، وفهم ما يشتمل عليه النظام الكولخوزي من الفوائد . وتفسر كذلك القو والاتساع المذهلان اللذان تتسم بهما شخصية دافيدوف بواقع أن شولوخوف ، الذي يضع أبطاله باستمرار في وجه المصاعب والنزاعات التي تبرز في الريف المتقدم في الطريق الكولخوزية ، ويبين كيف يتم التغلب على هذه الصعوبات ، قد عمم في شخصية دافيدوف ، التجربة الحقيقية لقادة البناء الكولخوزي الطليعيين .

فقد جرب دافيدوف بنفسه قوة مقاومة الكولاك ، وكان عليه أن يقضي القضا المبرم على الاعمال التخريبية التي كان يقوم بها المزارعون الاغنياء ، ويتغلب على ريب المزارعين المتوسطين . وكان لزاما عليه ان يكافح الجهل ، وأن يجد اشكال التنظي المضمونة التي تساعد على ادارة التعاونيات . وقد حل ، مع مساعديه ورفاقه مايدانيكون وناغولنوف ورازمتنوف ، مسائل حيوية لم يكن احد يحلها على الاطلاق وفي الوقت ذاته كان يصلح أخطاءه الشخصية .

وقد فرض النظام الكولخوزي نفسه لان فكرة التشييع، التي اكتسبت الجماه الفلاحية الى جانبها ، قد ادت الى بروز مجموعة من القادة والمنظمين المتفانين الذ

كانوا ، مثل كيريل جداركين ، بطل رواية « بروسكي » ، ليانفيروف ، او ايفان سيبايف ، بطل رواية « الحقول الزرقاء » ، لايفان ماكاردف ، أو ايفان فيدوسييفيتش ، بطل « صحيفة الريف » ، لايفيم دوروش ، يجرون وراءهم المترددين . وفرض النظام الكولخوزي نفسه لان الفلاحين الصغار والمتوسطين قد أدركوا ، رغم الاخطاء والمبالغات التي ارتكبت خلال التشييع ، فوائد ومغزى نظام الاستثمار الجديد ، التي كان من شأنها ان تتيح للناس ، الذين كانوا من قبل مسحوقين بالعوز والمتاعب الناشئة عن استثمارهم غير المنتج ، ان يلجوا الحياة من بابها الواسع ، وان يأخذوا منظور التطور الاجتماعي كمنظور لهم بالذات ، والامكانيات التي فتحت امام المجتمع على أنها امكانياتهم الشخصية . وقد غير التبدل ، الذي طرأ على حياتهم ، عقلية الملايين من البشر ، ومصير الشغيلة البسطاء الذين تظهر صورهم في « الاراضي المستصلحة » لشولوخوف ، أمثال اوستين ودوبتسوف وارجانوف وشالي وقاريا خارلاموفا ، وتعكس السيرورات النموذجية التي كانت تجري في ضمير الجماهير المتميزة بنشاط اجتماعي كثيف .

وقد صورت الواقعية الاشتراكية التناقض بين غريزة التملك ، من ناحية ، ومتطلبات وحاجات المجتمع برمته ، من الناحية الاخرى ، بوصفه أحد اهم النزاعات وأعصاها على الحل ، أما بالنسبة الى المجتمع فان الملكية الخاصة ومجموع المفاهيم والعادات المتولدة عنها تؤلف ظاهرة سلبية ، يخوض المجتمع ضدها نضالا عنيدا ، مجندا في ذلك كل ترسانة وسائله الروحية والمادية. وقد صورت الواقعية الاشتراكية قوة غريزة التملك ، واستعدادها للتكيف حسب مختلف الشروط التاريخية لنمو المجتمع السوفياتي ، صورتهما بشكل واسع ، ووصفت القسوة المدعورة والعداء اللذين يحملهما أناس مثل « اوستروفتوي » للنظام الاجتماعي الجديد ، والشح الذي يتميز به الزوجان رياشكين ، في قصة « الغريب » لتندرياكوف ، والموقف الاناني والمتحيز الذي يقفانه من الحياة. واذا كان النزاع الذي نشب بين اوستروفنوي وبين الواقع الجديد قد انتهى بموته ، فان الزوجين رياشكين ، اللذين لا يعاديان النظام الاشتراكي ، يقفان مع ذلك ضد نهجه الاخلاقي ، وضد قواعد العلاقات الانسانية التي اصبحت مألوفة فيه .

ويعارض الزوجين رياشكين ، فيدور ، المقارن بينه وبين نفسيتهما الغريبة عنه ، كما يعارض نمط حياتهما ، لا لانه يفهم تماما مصادر نظرهما الى الحياة ، ولا لانه يدرك ان اسلوب حياتهما انما هو من رواسب الملكية في الواقع الاشتراكي . فهو يدين نمطا من التفكير غريبا عليه ، انطلاقا من معايير ايديولوجية ـ أخلاقية تم تكونها واستخلصها هو من تجربة الحياة السوفياتية ، والواقع الاشتراكي . وفي عالم الحياة اليومية ، الذي يحيط بفيدور ، تسود معايير أخرى يمكن بواسطتها تحديد صفات

الانسان الاخلاقية ، وأهدافه في الحياة ، وتحديد محرضات اخرى للنشاط غير تلك الموجودة في العالم الضيق للزوجين رياشكين ومن شاكلهما من اولئك الذين لم يقطعوا بعد صلتهما ، من الناحية الاخلاقية ، بالجشع واكتناز المال .

ولم تدرس الواقعية الاشتراكية وتوضح هذهالحوافز الجديدة للسلوك الانساني وحسب ، بل انها بينت كذلك أن هذه الحوافز تدخل في تجربة الانسان العملية وحياته الشخصية ، حالة في وعيه ، شيئا فشيئا ، محل الافكار والاعتبارات التي تولى زمانها . هذه العملية التدريجية لا يمكن لها ان تتم دون صراع ، فهي معقدة ، وتنطوي احيانا على نزاعات حادة جدا ، ولكن لا يمكن وقفيها ، وهي تعمل على الا يتأخر وعي الشخصية ووعي الجماهير عن نحو المجتمع الفائق السرعة ونمو اقتصاده وقد صورت الواقعية الاشتراكية النزاعات الجديدة الغريبة على المجتمع القائم على الملكية الخاصة . وطبيعة هذه النزاعات يحددها تعزيز وترسيخ المبادىء الجمالية . الايديولوجية والاخلاقية في شتى مجالات الحياة . هذه النزاعات تتطور احيانا بشكل مأسوي ، ولكن طبقا للحقيقة التاريخية وحقيقة الحياة ، ولكن المبادىء المرتبطة عضويا بالاشتراكية ، والمعبرة ، افضل تعبير عن جوهرها الخلاق النشط ، هي التي تنتصر ، في النهاية رغم جميع العوائق والصعوبات .

ان نزاعات جديدة من هذا القبيل ، ناشئة عن طبيعة العلاقات الاشتراكية نفسها ، وممكنة فقط في حال انتصار النظام الاجتماعي الجديدة ، اصبحت موضوعا للواقعية الاشتراكية وللتحليل الذي تجريه دون انقطاع ، لان التحولات الجارية في المجتمع، الذي هو في حال صيرورة، تغير جوهر النزاعات المتولدة عن الواقع الجديد. وقد انعكست نوعيات المبادىء الجمالية ــ الايديولوجية الجديدة ، التي تحدد العلاقات بين الناس ، بين الشخصية وبين الجماعة ، بشكل رائع في رواية يوري كريموف « سفينة النفط » دربنت (Derbent) ، التي تحلل النتائج النفسية لتغير موقف الانسان من عمله ، وواجبه تجاه الجماعة ، وبالتالي تجاه المجتمع .

يصور الكاتب بطل الرواية ، الميكانيكي « باسوف » ، في العلاقات التنازعية بينه وبين اشخاص عديدين : رفاقه في العمل وقادة الجماعة ، مما يجعله مشتهرا بكونه انسانا صعب المعشر ، سيء الحظ . وقد أرسلت ادارة المصنع « باسوف » على سفينة متواضعة من اسطول النقل البترولي ، هي السفينة « دربنت » ، فلم يستطع ان يتكيف مع روتين العمل واللامبالاة اللذين يسودان في السفينة ، ولم يغير سلوكه ولا مفهومه لواجب الانسان ومصيره ، ويتسع خلافه مع الذين يحيطون به اتساعا كبيرا : فتتحطم حياته نفسها ، وينفصل عن المراة التي يحبها بكل ما في طبيعته من قوة ، ويظل وحيدا بين اناس غرباء عنه ، هم بحارة « الدربنت » ، وحيدا في مواجهة بحر «قزوين » غير البشوش ، في مواجهة العمل الرتيب ، وضجر الرحلات

المتشابهة تشابه نقطتي ماء .

من الناحية الخارجية يشبه نزاع الرواية ، الى حد ما ، النزاعات التي تميز مؤلفات الادب غير الاشتراكي ، التي اتخذت ، كموضوع لها ، وحدة الانسان في العالم والمجتمع .

ان الفن والايديولوجية البرجوازيين يميلان الى اعتبار وحدة الانسان « ككل » لا يمكن ان يقضي عليه بوسائل اتصال غير هامة ـ كالخوف والجنس والتعطش الى العنف والرغبة في القيادة او الطاعة ، واشكال العلاقات التي تحتل ، كما يزعم ، مركزا ممتازا في نظام العلاقات الانسانية . ولطالما اختار الفن الديمقراطي فكرة الوحدة هذه ، كيما يبين ان رغبات الشخصية الروحية والاخلاقية متعارضة مع الامكانيات التي يقدمها اليها المجتمع . وقد انتقد الفن الديمقراطي المجتمع نفسه ، من خلال تصويره لوحدة الشخصية المأسوية .

الا ان وحدة « باسوف » لها طابع مختلف عن هذا كل الاختلاف . فهو ليس على خلاف اطلاقا مع المجتمع ، أو النظام الاجتماعي الذي يعيش في ظله وينشط . ان « باسوف » ، بكل عصب من أعصابه ، بعقليته ، بفلسفته في الحياة ، بآرائه الاجتماعية ، مرتبط اوثق الارتباط بالاشتراكية، وقد تكيف طبعه بالنظام الاشتراكي اذن فهناك وحدة ـ وهمية لانسان ثار على الروتين ، والجمود والعجز أو الرفض للسير مع تواتر العصر ومتطلباته المتنامية ، والمتغيرة بصورة مستمرة . والنزاع بين باسوف وبين رفاقه في المصنع والادارة انما يبرز لان باسوف يمثل مرحلة جديدة ، مرحلة اعلى ، من تطور الوعي الاشتراكي ، وسلوكه تحدده رغبته في أن تستخدم ، بشكل افضل ، الامكانيات الموضوعية ، التي يقدمها النظام الاشتراكي للناس ، خاصة في مجال العمل ، الذي يتوقف عن كونه مجرد عمل ، او وصول الى قاعدة ، او تحقيق لمهمة ، ليصبح فعلا خلاقا حقيقيا . ويدل على طرافة هذا النزاع واقع ان خصوم باسوف ، وباسوف نفسه ، ليست لهم علاقات متعارضة بالنظام الاشتراكي، بل انهم مقتنعون ، بينهم وبين انفسهم ، أنهم يعملون لخيره . ومع ذلك فان درجة الفائدة الحقيقية التي يقدمها عملهم الى المجتمع هي ، دون أي ريب ، ادنى من درجة عمل باسوف . فهناك اذن شروط موضوعية ليخرج باسوف ظافرا من معركة الآراء التي بدأها ، وهو امين على حركة العصر التي تنطوي على ارتفاع في المتطلبات المنوه بها بالنسبة الى الشخصية ، والتي تخلق وترسخ في الانسان شعورا جديدا بالمسؤولية الاجتماعية ، ومفهوما للعمل يجعل منه جزءا من عمل الشعب كله .

ولكي يتحقق هذا المفهوم للعمل الخلاق ، ينبغي ان يتخلص العمل من الروتين، وان تستمر الرغبة في الخلق . وليس هذا بالامر السهل ، بل انه يتطلب من الانسان ان يظل في صراع دائم مع نفسه ، حتى لا يقع تحت وطأة الضعف ، ومع من حوله .

والوضع الذي يوجد فيه باسوف وضع صعب ، اذ ليس زملاؤه وحدهم هم الذين يعتبرون موقفه من الواجب والعمل مبالغا فيه ومستحيل التحقيق ، بل زوجته ايضا . ولكن منطق الاحداث يثبت ان مثل هذا المفهوم لواجبات الانسان في المجتمع هو الذي ينبغي ان يصبح قاعدة للاشتراكية . وما كان لباسوف ان يخرج منتصرا من هذا النزاع لو انه كان وحيدا بالفعل . ولكن موقفه من الحياة ليس معزولا . ان كل ما فعله هو انه وضح بسلوكه تدرجا يؤثر تأثيرا واسعا في النفوس الانسانية . وما كان له ان يحرز الغلبة لو انه كان مفصولا عن الجماعة التي تتشكل على الناقلة « دربنت » ، حيث بدأ الرجال يتخذون موقفا واعيا مبدعا من عملهم ، شاعرين بكل أهميته الاجتماعية .

ان باسوف هو الحامل لاخلاق اجتماعية جديدة ، ولموقف جديد من الواجب والعمل ، تستجيب الى الرغبات الباطنية للناس في عصر الاشتراكية ، والمبادىء الاخلاقية ، التي هي رائد باسوف ، لا يمكن ان تقارن ، على صعيد الجوهر الانسي، بالاخلاق الفردانية ، التي تؤيدها شخصيتان مقرونتان بالماضي ، هما القبطان كوتاسوف والنوتي كاساتسكي ، اللذان تركا الرجال المشرفين على الموت لمصيرهم ، لينجوا ، هما بنفسيهما .

والاخلاق الجديدة ليست فقط في أساس الموقف المبدع من العمل ، بل انها كذلك ارض مغذية للبطولة ، التي اصبحت هي المصدر والاساس للمأثرة الجماعية التي قام بها رجال السفينة « دربنت » ، الذين انقذوا بحارة كانوا على شفا الموت فوق سفينة تشتعل فيها النيران .

وقد كان باسوف هو روح هذه المأثرة ، باسوف الذي تجمع شخصيته سمات عديدة من الطبع السوفياتي ، لان الرجال الذين هم على شاكلته ، ممن يحتفظون بهدوء اعصابهم ، وسط أعقد الظروف ، مؤمنين ايمانا عميقا بصحة قضية الاشتراكية ، ومن تتسم روحهم بالغالبة الاجتماعية ، وممن لا يتراجعون أمام مسؤولياتهم ، لان هؤلاء الرجال هم الذين أصبحوا ، خلال الحرب الوطنية الكبرى، قواد سرايا وكتائب وفرق ، وحملوا على كواهلهم الجبارة كل عبء الهزائم الاولى والايام العصيبة من الحرب ، وهيأوا النصر بذلك .

ان اخلاص الناس ، الذين هم من نوع باسوف ، للقضية المشتركة ، واهتمامهم البالغ بنجاحاتها ، الناشئة عن الفهم لصحة الاشتراكية من الناحية التاريخية ، لا يمكن فصلهما عن الحب الذي يحملونه لوطنهم ، ولا عن الوطنية المتقدة ابدا في نفوسهم .

ثم ان الايديولوجية الاشتراكية وكذلك الفن الاشتراكي اممیان بصورة عميقة ، من حيث طبيعتهما ، من أجل هذا كان الادب السوفياتي ، الذي هو ادب متعدد

القوميات ، يعكس التدرج الوحيد لصيرورة العلاقات والمفاهيم الاشتراكية داخل الامم التي كانت تتفاوت في الماضي من حيث درجات تطورها الاجتماعي والثقافي . ولكن هذه السيرورة لتشكيل وحيد بالنسبة الى جميع الامم ، التي تؤلف الاتحاد السوفياتي انما تتم بتطور خارج عن التقاليد الثقافية الديمقراطية لكل شعب ، واذن فالثقافة الاشتراكية تمثل مجموعة من الثقافات التي تتبادل التأثير ويغني بعضها بعضا . وهذا نموذج جديد من العلاقات بين الامم ، وقد وجد منعكسا في الواقعية الاشتراكية ، التي تكافح بكل تصميم ودون هوادة كل مظهر من مظاهر التعصب القومي والشوفينية ، اللذين هما من الخصائص النموذجية للايديولوجيةالبرجوازية، التي تميز المفهوم البرجوازي للعلاقات بين الشعوب .

ان فكرة الوطنية الاشتراكية التي انبثقتمن ضمير التجمع ذي الاهمية بالنسبة الى شعوب بلد الاشتراكية كلها ، ومن الفوائد التي يقدمها النظام الاشتراكي للشخصية وللشعب ، تغذى الصيغ الحماسية التي تحث على اقامة علاقات اجتماعية جديدة ، يتغذى منها فن الواقعية الاشتراكية ، الذي يرى في الواقع المعاصر له المجال الذي فيه تتحقق الحاجة الى العمل والابداع التي تشعر بها الشخصية ، والمجال الذي يمتلك امكانيات واسعة لاشباع حاجات الانسان المادية والروحية . وفي الوقت نفسه تنظر الواقعية الاشتراكية الى الواقع الاشتراكي الجديد على أنه النتيجة المنطقية المباشرة للتطور الاجتماعي السابق ، والنتيجة لانتصار قوى التاريخ البناءة الديمقراطية داخل كل ثقافة قومية. من أجل ذلكشهدت الواقعية الاشتراكية، الى جانب المؤلفات التي تعكس حركة التاريخ المعاصر ، والتاريخ الحي ، الذي هو في صيرورة دائمة ، بروز مؤلفات ، بصورة طبيعية ، كرست لتصوير تناقضات الماضي واحداثه العصيبة ، مضيئة بذلك الطريق التي قطعها الشعب السوفياتي خلال تاريخه . وقد حددت روح التاريخية ، التي تميز الواقعية الاشتراكية، نفس الطريقة التي كان الفنانون يتناولون بها الماضي التاريخي .

ان الموضوع المركزي للروايات التاريخية في الادب السوفياتي يتألف بالطبع من تصوير الحركات والاحداث التاريخية المرتبطة بثورات الفلاحين في روسيا ، ونضال الجماهير الشعبية من أجل الحرية الاجتماعية والقومية . وقد وجهت الرواية التاريخية اهتماما خاصا الى تصوير وتحليل العلاقات بين الشخصية والتاريخ ، والى المشكلة المعقدة التي تتعلق بادراك الشخصية لجوهر الحركة التاريخية ، والى طابع العلاقات بين هذه الشخصية وبين الدولة ، والى نشوء أفكار واتجاهات تحررية في وعي البشر المتقدمين في الماضي . « فستيبان رازين » لتشابيغوين ، و « اميليان بوغاتشيف » لفياتشيسلاف شيشكوف ، وروايات اولغا فورش ، و « بطرس الاول» لاليكسي تولستوي ، و « اباي » لمختار اويزوف ، و « ديمتري رونسكوي » ،

والسلسلة الروائية التي خصصها « يان » للغزو التتاري ، كانت تشتمل على مفهوم جديد للتاريخ ، معتبرا كعمل جماعي للجماهير الشعبية ، وكميدان يدور فيه نضالهم من أجل الحرية ضد الظالمين . واذا كانت التاريخية في الادب البرجوازي تنظر الى التاريخ كنوع من العرض التنكري الضخم يضم ابطالا لم يكونوا يمتون بأي سبب الى التاريخ الحقيقي ، فيما عدا الصفات الخارجية ، او ترى أنه يؤلف عنصرا غير منطقي، تعمل فيه شخصية معزولة قوية تدافع عن مصلحتها الخاصة ، وتكافح في سبيل هدفها الشخصي ، وتعامل جميع البشر الآخرين على انهم وسيلة لبلوغ هذا الهدف، فان الرواية التاريخية في الواقعية الاشتراكية تعارض مثل هذا المفهوم للتاريخ ، فاضحة اباحة الشخصية ، والآراء التي تبرر ما ترتكبه الشخصية التي لا تهدف الا الى تحقيق اغراضها ، من الاعمال العدوانية . وحري بنا أن ننوه ، في هذا المعرض ، بسلسلة « يان » الروائية ، التي تعرض لوحة اخاذة للحملات التي قام بها الغزاة الموغول نحو « آخر بحر » ، عبر البلاد والدول المتحضرة ، والتي أزيلت خلالها زراعات شاسعة عن سطح الارض ، وفيها استعبدت شعوب ، وأبيدت شعوب ، واوقف التطور الثقافي لعدد منها . وقد صور « يان » وحشية جنكيز خان وخلفائه، وهي سمة يتميز بها غزاة آخرون ، على انها نتيجة لعدم اكتراثهم البالغ للحياة الانسانية ، وللخيرات التي تحملها المدنية الى البشر ، تلك المدنية التي تلطف الاخلاق وتتيح للشخصية الانسانية ان تسمو من الناحية الروحية . وقد هيأت الفكرة الانسية الجلية ، التي تتخلل روايات « يان » ، هيأت له السبيل لكي يبين مدى الدور التخريبي الذي اضطلع به جنكيز خان في التاريخ ، والعظمة الكاذبة للاعمال التي قام بها ، والهمجية الرهيبة التي رافقت غزواته .

واذا كانت الرواية التاريخية في الواقعية النقدية ترى في الشخصية وفي تطلعاتها الانسية علة للتقدم التاريخي ، فان فن الواقعية الاشتراكية يصور الانسان الذي يدافع عن الافكار المتقدمة في عصره على انه هو التجسيد للآمال الشعبية ، الذي يشترك والشعب في الحركة التاريخية . ولقد كان انصار الواقعية النقدية يتوجهون نحو التاريخ ليبحثوا فيه عن تأييد لآرائهم في العالم والمجتمع والانسان . وكان التاريخ غالبا ما يبدو لاعينهم وكأنه مجموع من الوقائع التي كان الفنان يستخدمها للتعبير عن موقفه من التاريخ الحي في عصره . وكان من الممكن في نظرهم مقارنة الحاضر والماضي أساسا لا بوصف العصر الحديث وراثا لهذه التقاليد او تلك ، بل لان هذين العنصرين كانا يبدوان لهم كميدان أبدي يتقارع فيه العقل والحماقة ، وتتصارع الانسانية واللاانسانية . على هذا النحو كان « ليون فيختوكفر ينظر الى التاريخ ، ومثل هذا التصور كان ينطوي بالطبع على الفصل بين البطل التاريخي ، الذي يحمل العقل والانسانية ، وبين الشعب ، لان هذا ، بما انه لم يكن يملك ثقافة

ترتقي الى مستوى الأنسيين المنعزلين ، كان سجين الاوهام التـــي تعرض الوعـــي الشعبي لتأثير الهمجية والعبثية التاريخية .

لقد عانت الرواية التاريخية ، وكذلك فنـــون الادب السوفياتي الاخرى مـــن التأثير الضار لنظرية « البطل والجمهور » ، وهي نظرية ، غريبة عن الماركسية عادت الى الظهور تحت تأثير عبادة الشخصية . وقـــد توقفت الروايات التاريخية شيئا فشيئا عن تصوير الجماهير الشعبية ، وبسطت النزاعات التاريخية ، ووضعت فـــي المحل الاول الوجوه المؤمثلة من هذه الشخصيات التاريخية او تلك ، وقد تكون بينها شخصيات تركت بعدها ذكرى بغيضة ، كايفان الرهيب .

وكان من نتيجة نظرية غياب النزاعات ، التي ظهر تأثيرها المبهظ بصفة خاصة في المؤلفات التي تتناول موضوعا حديثا ، أن شهـــدت الروايات التاريخيـــة غياب الصراعات لطبقية ، اذ كيّف الماضي حسب حاجات الحاضر ، وظهر دور الدولـــة مؤمثلا بقدر كبير ، واسند الى الشعب ، الذي هو في الحقيقة صانع التاريـــخ ، دور المنفذ لاوامر شخصية هي فوق الجماهـــير . ولكن مقابل كل هـــذه الآراء والمفاهيم الغريبة عن الماركسية والواقعية الاشتراكية كانت تنهض كل تجربة الادب السوفياتي والتقاليد الحية لثورة اكتوبر ، التي احتفظت كلها بكامل مغزاها على صعيد الالهام . فقد تجلت قوتها ، مصحوبة بفعالية جمالية ـ ايديولوجية كبيرة ، في مؤلفات أخرى من الادب السوفياتي ، منها رواية نيقولاي اوستروفسكي : « وسقي الفولاذ » ، التي لم تعط فقط صورة انسان ذي طبع متحمس عنيد ، ارتفعت نظراته الى الحيـــاة بفضل الثورة والنضال من اجل اقامة السلطة السوفياتية ، بل قدمت كذلك ، من خلال شخصيات الرواية الثانوية ، صورة شاملة لابطال العهد الثوري ، الذين تعطي مآثرهم وحياتهم مثلا أخلاقيا للاجيال التالية .

لقد كان بطل رواية « وسقي الفولاذ » ، وهي كتاب بسيط في الظاهر ، ولكنه في الحقيقة بالغ التعقيد ، يؤكد انتماءه بنقاء المعتقدات ، التي كان مستعدا أن يحقق الانتصارات تفانيا في سبيلها ، وكذلك بسلامة موقفه تجاه النـــاس . ان العالم ، في نظر بافل كورتشاغين ، مؤلف من خطوط واضحة ، لا لانه يبسط التعقد الواقعي ، بل لانه عرف كيف يفهم جوهر أحداث الحياة ، وكيف يفصل بين الاساسي والثانوي وعرف كيف يكشف عن الطبيعة الحقيقية للنزاعات التي مر بها ، وبفضل كمـــال شخصيته ومعتقده السياسي لم يجر قط أي مساومة مع أفكار ونمط حياة غريبة عنه ، ولم يدع نفسه يتأثر بكلام اليسار الرنان والوهمي والعبارات الثوريـــة ، ولا باغراءات العالم القديم ، الايديولوجية وغير الايديولوجية .

وهو ، كانسان تختصر حياته كلها في القضية الثورية ، يتميز ببطولة خارقـــة لم تتولد عن تهور مجنون ، بل نتجت عن دوافع من طبيعته وصنعها ، بكل اخلاص ،

في خدمة هدف اجتماعي عظيم . ا نمثل هذا الفهم لعظم المهام المطروحة على المجتمع الاشتراكي قد أصبح ، بصورة تامة ، جزءا من مفهوم العالم عند انسان العهد الاشتراكي ، وأوجد البطولة الجماهيرية ، وكان هو احدى المركبات الاساسية للنصر الذي أحرزه الشعب السوفياتي في الحرب الاخيرة .

لقد بينت رواية اوستروفسكي ، على أوسع مدى ، هذه الظاهرة الاجتماعية الجديدة ، الناتجة عن تحرك الجماهير الباذخ الذي أدى بها الى خلق التاريخ الواعي. ان اوستروفسكي ، بتصويره حركة الحياة المندفعة ، وبناء روايته على شكل وصف معمم لاحد المشتركين في الثورة ليس الا ، قد ابرز ، في قصصه ، الخط الاساسي المرتبط بوجه بافل كورتشاغين ، وأحاطه بمجموعة من الفصول التي تعرض مناضلي الثورة . في هؤلاء المناضلين تكتشف نفس الجوهر الذي ينطوي عليه كورتشاغين ــ وحدة الصفات النموذجية للطبع ــ وتتبدى لعينيك سمات تنم عن تجربة وجودية أو سياسية أكثر تقدما ، ويتميز الابطال ، الذين تقدم رواية أوستروفسكي صورة شاملة لهم ، بمقدرتهم على التقدير الصحيح لحالة ما ، أو وضع اجتماعي وسياسي يتغير باستمرار ، لقد كانوا جميعا ممثلين واعين للتاريخ الذي كانوا هم خالقيه الفعالين ، ولم يكونوا اناسا جامدين يصدعون بأوامر تصدر اليهم من لدن ارادة عليا، يزعم انها معصومة عن الخطأ .

أما أبطال الرواية الثانويون ، فالى جانب بروزهم على الصعيد الشخصي وعلى صعيد المصير ، يتسمون أساسيا بالغالبة الاجتماعية لطبيعتهم القائمة بصفة جوهرية على البطولة . ولكن اوستروفسكي ، في تصويره لهذه البطولة كقوة محركة لنشاط الناس المنضوين تحت لواء الثورة ــ وهنا يظهر الطابع التاريخي لفكره ، وهو الصفة الجوهرية لمنهج الواقعية الاشتراكية ــ لم يعزل ، على الاطلاق ، العنصر البطولي لشروط واوضاع الحياة الحقيقية ، اي الظروف الاجتماعية التي كان أبطاله يعيشون في ظلها ويعملون .

ولقد أتاح للكاتب احساسه الحاد بالواقع ، الذي يتجلى حتى في تصوير المواقف الاستثنائية ، وما كان أكثرها في زمن الثورة ، أن ينقل حركة الحياة الموضوعية دون أن يبتعد عن حقيقة الاحداث ، وأن يصور التناقضات الحقيقية ، التي كان على كورتشاغين أن يحلها ، والعوائق الواقعية التي كان لزاما عليه أن يتخطاها . والخلفية الوجودية للرواية ــ وهذه احدى صفاتها الجوهرية والقريبة تماما من الحقيقة ــ تشع ، في الوقت نفسه ، الطاقة القوية التي تدفع الانسان الى تحقيق انتصاراته . وتصدر الافكار والعواطف ، التي ينطوي عليهما كل من البطل الرئيسي والابطال الثانويين في الرواية ، عن النضال من أجل الاشتراكية ، ذلك النضال الذي يسهم فيه أبطال أوستروفسكي . لقد كانت الرواية تعلم الشجاعة

والصمود والقدرة على الدفاع عن المفاهيم التي يحملها المرء . فقد كان بطل الرواية الرئيسي ينتمي الى جماعة مناضلي الثورة ، المدافعين بوعي عن أفكارها ، المرسخين لهذه الافكار ، الذين أهلتهم لذلك كل تجربتهم في الحياة . وهم يقوّمون الاعمال الانسانية ، بما في ذلك أعمالهم نفسها ، تبعا للثورة واهداف الثورة ، مقدرين ، فوق كل شيء ، استقلال التفكير ، ومزية الشعور الدائم لدى الفرد بأنه مسؤول عن نجاح قضية الثورة ، عاملين باسمها تحت مسؤوليتهم ، دون انتظار النصيحة من أحد ، وهم في سيرهم وفق جميع متطلبات الاخلاق الاجتماعية الجديدة ، لم يكونوا يفصلون هذه المقتضيات عن مصالح الدولة ، ادراكا منهم انه ينبغي ان يكون مبدأ الدولة ، في ظل بناء الاشتراكية ، أداة لتعزيز وتنمية الاخلاق الاشتراكية ، وتحويل هذه الاخلاق الى أخلاق عامة ، تشكل جزءا من التجربة الروحية والعالم الاخلاقي للناس ، الذين ما زالوا على درجات متفاوتة من الوعي الاجتماعي ، ومن ضمنهم اولئك الذين هم في بداية ارتقائهم الى مستوى هذا الوعي .

لقد أوضحت رواية اوستروفسكي ، بقوة ، بطولة الانسان الذي يخلق التاريخ ويحوله ، مما كان يتلاءم مع روح ومعنى الفن المنتمي الى الواقعية الاشتراكية ، والمؤكد للمزايا الرفيعة التي تتصف بها الطبيعة البشرية ، وكذلك للمزايا التي تمكن الانسان من تحرير نفسه من الميول والعادات التي فرضها عليه النظام القائم على الملكية الخاصة .

وتتميز رواية اوستروفسكي بروح وطنية رفيعة ، شأنها في ذلك شأن مؤلفات الواقعية الاشتراكية الاخرى . وهذا أمر طبيعي ، لان الثورة الاشتراكية ، بتسليمها مقاليد الحكم للشعب الكادح ، قد حطمت ، من ضمن الخرافات التي حطمتها ، تلك التي تقول بأن الوطنية تجمع ، بصفة آلية ، بين مصالح الاوساط الحاكمة والطبقات المظلومة ، وهي دعوى خادعة تستخدم كستار يحجب التعصب القومي ، وكتبرير للفتوحات الامبريالية ولاضطهاد الشعوب الاخرى . لقد اوجدت الثورة الاشتراكية ورسخت الفكرة ، العميقة في أمميتها والخاصة بالدفاع عن الوطن الاشتراكي وعن مكاسب الثورة ، وهي فكرة ملازمة لفن الواقعية الاشتراكية ، الذي أسهم في تربية الشعب تربية وطنية فساعده بذلك على تخطي المحن التي لاقاها أثناء الحرب .
اوجدت الثورة الاشتراكية ورسخت الفكرة ، العميقة في أمميتها والخاصة بالدفاع عن الوطن الاشتراكي وعن مكاسب الثورة ، وهي فكرة ملازمة لفن الواقعية الاشتراكية ، الذي أسهم في تربية الشعب تربية وطنية فساعده بذلك على تخطي المحن التي لاقاها أثناء الحرب .

ان أحداث الحرب ، التي تقررت خلالها مسألة وجود المجتمع الاشتراكي نفسه

قد وسعت وعززت ، الى أبعد الحدود ، روابط الانسان السوفياتي بوطنه الاشتراكي وهو الشيء الذي انعكس في المؤلفات التي وضعت عن الحرب والتي نقلت توتر الشعب المدافع عن حريته ، كما نقلت انفعالاته المأسوية .

وقد أتاح منهج الواقعية الاشتراكية للفن ان يدرك ويصور الظواهر الجديدة التي أثارتها الاحداث الفاجعة ، خلال سنوات الحرب ، في وجدان الشعب . وقد هيأ هذا الفن سبيل متابعة العملية التدرجية التي تشبع ، في ختامها ، الشعب الذي يخوض المعركة ، بشعور المسؤولية التاريخية نحو مصائر الوطن الذي كان وجوده نفسه معرضا للخطر . هذه العملية التدريجية عمقت واغنت المفهوم ، الذي كان لدى السوفياتيين ، عن الاواصر العضوية بين النزاعات التحررية عند الجماهير ، بين التماس العدالة الاجتماعية الذي ألهم الناس المتقدمين في الماضي، وبين تجربة الشعب السوفياتي الذي كان أول من بدأ ، في التاريخ ، بتحقيق أهداف الاشتراكية بصورة عملية . من أجل هذا تتحد فكرة الدفاع عن الوطن الاشتراكي عضويا بفكرة الدفاع عن مكاسب الثقافة القومية ، التي تغني الى حد كبير الفكرة التي كانت لدى الشعب عن نفسه وعن رسالته التاريخية، وتعمق الشعور الوطني عند الجماهير. لقد شكلت الوطنية السوفياتية، التي تجمع بين التقاليد التقدمية في الماضي والتقاليد التي ظهرت في وعي الشعب وفي حياته أثناء بناء الاشتراكية ، التربة الصالحة للبطولة التي دافع بها الشعب السوفياتي عن مكتسباته .

لقد كان السوفياتيون يفهمون جيدا هدف الحرب واسبابها ، كما كانوا يفهمون طابعها الذي يحدده التصادم بين نظامين اجتماعيين مختلفين من حيث الاساس .

ففي مواجهة الاديولوجية الفاشية ، القائمة على نظرية التفوق العنصري لشعب مختار على الشعوب الاخرى ، في مواجهة هذه الايديولوجية الرامية الى تأييد اللامساواة بين الطبقات ، ومقابل الاخلاق الفاشستية التي هي بالفعل لا اخلاقية تامة ، تبرز كل انواع القسوة ، وتطلق العنان لجميع الغرائز والشهوات المنحطة ، مشجعة العنف ،محقرة الانسان بانزاله الى مرتبة الحيوان ، في مواجهة كل ذلك تصنع الاخلاق الاشتراكية قيما اخلاقية رفيعة ، تصنع فكرة حرية الانسان الاجتماعية والشخصية ، التي تحولت الى شيء مادي خلال بناء الاشتراكية .

ان الواقعية الاشتراكية ، بتكشيفها لمجموع عواطف وأفكار السوفياتيين المعقد ، ورواياتها ، بكل صراحة وصدق ، للمحن التي قاساها أولئك الذين اشتركوا في اكبر حرب عرفها التاريخ ، ونقلها الحقد المشتعل في نفوس المجتمع برمته على العدو ، لم تكتف فقط بعدم التنازل عن مبدأ الاخوة الاممية بين الشغيلة ، بل انها ادخلت كذلك أكثر الافكار انسية في هذا القرن ، الا وهي افكار الحرية الانسانية ، متحدثة ، على

هذا النحو ، باسم الشعب السوفياتي ، وباسم الذين دافعوا عن استقلالهم ضد الفاشية .

وقد ركزت الواقعية الاشتراكية اهتمامها ، وهي توسع مجال دراسة الواقع ، وتتغلغل في عالم ابطالها المنتصرين على العدو في أعقاب معركة رهيبة ، على تصوير صفات العالم المعنوي للانسان السوفياتي ، التي تبلور التجربة الاجتماعية لبناة الاشتراكية ، أبناء الحضارة الحديثة .

ابان الحرب شوهد ، اذا صح التعبير ، اكتمال احد المواضيع الاساسية في الادب السوفياتي ، وهو الذي كان يحدده نضال الجماهير ونضال الفرد في سبيل أهداف الثورة ، والذي كان يتميز بدراسة دخول الانسان في واقع جديد كان يصنعه بيديه وعمله ، هو نفسه ، كان أدب سنوات الحرب ، شأنه شأن جميع أشكال الايديولوجية السوفياتية التي كانت ترافق الجندي الى ساحات القتال وتغني انتصاراته ، يصنع الكشف الاخلاقي لنمو الانسان السوفياتي الروحي اثناء بناء الاشتراكية ، لان التاريخ كان قد أتاح ، في هذه السنوات العصيبة ، التحقق من متانة مكتسبات ونتائج الاشتراكية ، سواء منها المادية أو الروحية . وقد تمت هذه التجربة بشرف ، لان الادب السوفياتي بكافة فنونه ، صور البطل ، بالضبط كما فعل الفن النابع من الواقعية الاشتراكية ، على مستوى الاحداث التاريخية التي تميزت بتوتر وتعقد مذهلين ، ذلك البطل الذي كان عالمه وتجربته الروحيان مطابقين لتجربة التاريخ ، وقد مكناه من فهم واستيعاب جوهر وطابع ومغزى ما كان يحدث من الناحية التاريخية .

ان بطل الادب السوفياتي ، الذي كان يعتبر عمله جزءا من العمل التاريخي لكل الشعب ، لم يتحول الى تشخيص بلاغي لفكرة ما ، بل احتفظ بطابعه الفردي الفذ ، وحيويته الواقعية ، وفي هذا تتجلى القوة العجيبة التي يتفرد بها منهج الابداع الجديد . ولم يكن التشكيل الفج ، الخالي من التفاصيل ، في غالب الاحيان ، الذي تميز به أدب سنوات الحرب ، يتناقض لا مع الحقيقة النفسية ولا مع الحقيقة الاجتماعية في ذلك العهد ، الذي جسد ، في وجوه كثيرة حفلت بها مؤلفات تلك المرحلة في وجهي بانفيلوف وموميش ــ أولي ، في « طريق فولوكولامسك » ، لـ « بيك » ، في كشافة « النجمة » ، لكازاكيفيتش في جنود أقاصيص « بلاتونوف » و «دوفجنكو» في وجوه الانصار وقادة الشعب في رداية : « رجال ذوو ضمير نقي » لفيرشيغورا ، في رجال الدبابات الذين يفكرون في مصير وطنهم والعالم ، وفي طبيعة الخير والشر ، في رواية : « الاستيلاء على فيبليكو شونسك » لليونوف ، وفي صور قادة الحرب التي صورها سيمونوف وبيريزكو ، في ممرضات واطباء رواية « رفاق الطريق » لبانوفا .

ان الاهتمام الكبير الذي وجهه ادب سنوات الحرب الى عالم الانسان الداخلي، والى طبيعة وأسس طبيعة الاخلاقية ، تربط الادب السوفياتي لهذه الفترة بالتقليد الحديث ، لا على صعيد الموضوع فقط ، لان موضوع الحـــرب يحتل في الواقعية الاشتراكية المعاصرة مكانا بالغ الاهمية ، بل وكذلك على صعيد تصوير اتساع سمات وخواص الطبع الشيوعية في الانسان السوفياتي . وغني عن البيان أن هناك اختلافا بديهيا في درجة الكمال التي نقلت بها هذه السمات والمسائل الاخلاقية التي طرحت وتطرح على الانسان في ادب سنوات الحرب والسنين الراهنة ، ولكنـه اختلاف في التجربة التاريخية، لا في المبادىء التيتخص المسالية الجوهرية للواقعية الاشتراكية.

وطبيعي ان اللجوء الى التجربة الاخلاقية للبطل ، والرغبة في نقل احاسيسه بصدق ، قد قوّيا العنصر الغنائي في ادب سنوات الحرب ، لقد كـان شعر هـذه السنوات يتحدث بحياء كبير عن أكثر الافكار والانفعالات سرية عند الانسان الـذي يواجه التاريخ ، وعن موقفه من الحياة والموت ، من الحب والبغض ، عن مفهومـه للوطن وواجبـه نحوه . فاشعار أولغـار برغولتـز وسوركوف ، وتيخونوف ، وايساكوفسكي وغيرهم ، ممن كانوا يعبرون عن الطابع المأسوي لذلك العهد ، لم تكن على الاطلاق مشبعة بشعور ينم عن خسارة لا تعوض . بل كانت هذه الاشعار ، على العكس من ذلك ، مضيئة بالايمان بالنصر ، والاقتناع بالعدالة ، التـي لا تدحض ، للقضية التي في سبيلها يقاتل الرجال والنساء على الجبهة ووراء خطوط العدو ، لقد كانت غنائية تلك السنوات ترتفع فوق المشاعر البشرية الفردية ، مصورة العواطف التي يتساوى فيها الجميع ، والتي كانت تربط الناس بعضهم ببعض وتربطهم بالزمن، وبالشعب . وبذلك لم تعد الغنائية فقط وسيلة لايضاح انفعالات الشخصية ، بـل اصبحت تتيح نقل عقلية ووجه الفترة ، والعالم الروحي للشعب المقاتل الذي اصبح عنصرا لا غنى عنه في الاثار الكبرى ذات الطابع الملحمي : مثـل قصيدة « الابـن » لانتوكولسكي ، و « زديا » لمارغريت اليغر ، وخاصة قصيـدة « فاسيلي تركين » لتفاودوفسكي .

فقد استطاع تفاردوفسكي ، بجمعه بين الحس الغنائي العميق وبين التصوير الحماسي للمظاهر الاساسية للنفسية الشعبية ، أن يقدم عملا يعرض نموذج الجندي السوفياتي طوال الحرب .

ان المعنى الغنائي البالغ التنوع ، الذي كان يغلف الكآبة المركزة ، والالم ممـا يصيب الوطن ، وايمان الشعب بالنصر الذي لا بد منه ، كل ذلك كان يتحقق مـن صحته باستمرار بالتجربة الشعبية في « كتاب الجندي » ، تلك التجربة التي كانت تنعكس في تجربة البطل الرئيسي ، مما يجعل من « فاسيلي تركين » عمـلا ملحميا يعرض الجوانب الاساسية من الضمير الشعبي في تلك السنـوات ، ان الخاصـة

الجوهرية في طبع « تركين » ، الذي اكتشفه الفنان بين الجنود والـــذي يجعل من بطل « كتاب الجندي » تعبيرا عن الحالات النفسية لهذا الوسط وآماله وأفكاره ، هذه الخاصة يحددها واقع أنها تموضع السمات النموذجية للشغيــل السوفياتي ، الذي رباه وكوّنه النظام الاشتراكي ، ودفعه تيـــار الاحداث التاريخية في حــرب حاسمة بالنسبة الى مصائر الوطن والانسانية جمعاء ، تلك المصائر التي هي واضحة لعينيه كل الوضوح في معناها واهميتها .

ان بطل قصيدة تفاردوفسكي لا يرى أي حاجزبينه وبين الشعب ، لانـه ، هو نفسه ، من الشعب . انه جزء منه ، وهذه الصلة ، التي لا انفصام لها ، بين البطل وبين الشعب المقاتل ، كانت تعكس ظاهرة جديدة ، من الناحية التاريخية ، الا وهي التلاحم الذي حققته الاشتراكية ، بين جميع فئات الوطن ، وجميع قواه باسم الدفاع عن مكتسبات الثورة .

ان « تركين » ، ابن النظام الاشتراكي ، يمتلك شعورا دقيقا بكرامته الانسانية والوطنية ، ويتمتع بمستوى رفيع من الوعي الاجتماعي . لقد اظهر الفنان ، دون أي تنكب للحقيقة ولكن بابتسامة ماكرة وبكل سهولة ويسر ، حجم بطله ، الذي يعرف كيف يحتفظ ، في أقسى لحظات الحرب ، بمقدرته على التقدير الهـــادىء لنسبة القوى ، لا في ساحة المعركة وحسب ، بل وفي حلبة التاريخ كذلك . انه يتميز بفهم عميق للحقيقة التي لا تدحض والتي مؤداها ان الشعب هو الذي يرجح كفة الميزان الى ناحيته ، لانه هو ، وهو وحده ، المسؤول عن حاضر ومستقبل نوع الحياة والنظام الاجتماعي اللذين اختارهما بنفسه .

ان تلاؤم فكر البطل ، في هذا الاثر الذي ينتسب الى الواقعية الاشتراكية ، مع الزمن التاريخي يؤلف الفتح الجوهري المبين لمنهج الابداع الجديد ، ذلـــك ان بطل الآثار القائمة على أساس مناهج اخرهـ تعوزه هذه السمة في غالب الاحيـــان . ففي الواقعية النقدية يظهر هذا التلاؤم عندما توسع التاريخية العفوية فيفكر المبدع حدود حدود تصوره للعالم وتقود الفنان الى تسويد الواقعية ، متيحة له بذلك فهم وتصوير التناقضات الاساسية في العصر ، ومثل هذا الحل يميز اهم انتصارات الواقعيـــة النقدية المعاصرة .

هناك تعقلية رفيعة ـ لا بالمعنى الكتبي ـ تميز صورة « تركين » ، وهو رجل يمتلك نصاعة التفكير وسرعة الخاطر ، اللتين يتحلى بهما الشعب ، الامر الذي يفسر ، الى جانب حقيقة الطابع القومي ، القوة والجاذبية اللتين تشعان منه . ان تركين يفكر باستمرار وهو يعمل ، بالضبط كما يفعل مبدعه الـــذي يضفي في رائعتـــه « كتاب الجندي » ، طابعا فلسفيا على التأملات حول الحياة والمـــوت ، وسلوك الانسان في ظروف غير عادية ، كظروف الحرب ، وهدف هــذه الحرب ومعناهـــا ، والماضي

والمستقبل ، وعنصر التعقلية ، الذي يتخلل القصيدة ، يظهر بوضوح من خلال سذاجة القصص الظاهرية ، مختبئا وراء الامثال الشعبية ، والدعايات ، والاستطرادات الغنائية . ولكنه يستشعر باستمرار في نفاذ التعميم الفني ، وفي جو القصيدة ذاته الذي يزخر بالنقاء الاخلاقي الرفيع عند البطل الرئيسي والابطال الثانويين على حد سواء . ولقد أتاح اتساع الوجه المركزي وغناه للفنان أن يعرض ، من خلاله ، تصور الشعب للقيم الوجودية التي كان يدافع عنها في معركة مميتة مع العدو .

ان الاشتراكية ، بكل ما فيها من نظام علاقات ، وهيئات اجتماعية وعادات ، تؤلف ، في نظر « تركين » الواقع المادي ، الذي صنعه بيديه ، والعنصر المألوف ، والهواء الذي يتنشقه . وهو لا يستطيع أن يتخيل نفسه خارج الاشتراكية ، لان نظام العلاقات الاجتماعية الجديد يمثل ، بالنسبة اليه والى ملايين الشغيلة ، القاعدة الطبيعية للعيش مع بعضهم . ويقدّر « تركين » في الاشتراكية قبل كل شيء — وهذا مطابق لطبع الانسان الذي تربى في ظل هذا النظام — حرية الانسان الفردية وامكانية الخلق التي تمنحها الاشتراكية للانسان . وهذه الفكرة الجوهرية في « كتاب الجندي » تتجلى في ذلك المشهد العصيب ، الذي تدور فيه معركة فريدة بين « تركين » وبين « الموت » الذي يدفعه ، هو الانسان المرتبط ، بطائفة من الوشائج ،بالجماعة الانسانية ، الى قطع هذه الاسباب ، والتنكر لنتاج حياته ، للعمل ، للابداع ، وهذا يعني في الواقع موت « تركين » جسديا ومعنويا .

ولكن في وجه وساوس « الموت » ، في وجه تملقه الماكر ، ونيته في ادخال الريبة والشك الى نفس البطل فيما يتعلق بقواه ذاتها، وفي وجه دعوته له بالاستسلام الى المصير ، ووعوده له بتخليصه من العبء الباهظ الذي فرضه عليه التاريخ ، يضع « تركين » تعطشه للعمل والخلق . وقد مكنته ثقته بامكانياته ، وبقدرته على اعادة ما دمرته الحرب ، ويقينه بأن الحياة قد أعطيت للانسان ليعمل لا ليخمل ، مكنته من دفع اغراءات الموت الخداعة ، التي تخفي « العدم » .

ان هذا التمجيد للابداع ، الذي يتميز به « كتاب الجندي » لتفاردوفسكي ، وعدد كبير آخر من المؤلفات التي وضعت أثناء الحرب ، وهذه المقدرة على ادراك وابراز العنصر الخلاق في طبع انسان الاشتراكية ، ذلك العنصر الذي هو سمة حاسمة ومسيطرة ، يصلان بين أدب تلك السنوات والادب السوفياتي المعاصر ، الذي أصبح تصوير محتوى الشخصية الخلاق ، وتأكيد العنصر الخلاق الذي شكلته العلاقات الاجتماعية الجديدة في الشخصية ، هما المهمة الاساسية بالنسبة اليه ، هذا الموضوع مرتبط ، طبيعيا وعضويا ، بالعمليات التدرجية العميقة الجارية داخل المجتمع ، والمشكلات المستجدة التي برزت فيه ، والتي تبينها علاقات الانسان

والمجتمع الجديدة في ظل الاشتراكية ، في مرحلة تاريخية تتميز خصائصها ببداية بناء الشيوعية .

لقد اوجدت ظروف الحياة الاجتماعية ، التي تغيرت ، تحولات جوهريـة في جدلية العلاقات بين الشخصية والمجتمع ، مسرعـة ومكثفة بذلك سيرورة تكوّن الوعي الجماعي لدى الانسان السوفياتي ، مسهمة في ازالة اي اختلاف بين المصلحة الخاصة والمصلحة الجماهية . وقد أوجـدت التغيرات الاجتماعية ــ الاقتصادية التي تسمح ببروز الظاهرة التي كان يدعوها ماركس وانجلز « بالمجتمع الحقيقي » (أو الجماعة) . فقد كتبا في « الايديولوجية الالمانية » يقولان : « ان المجتمع الظاهري الذي أقامه الافراد سابقا ، قد اكتسب باستمرار وجودا مستقلا بالنسبة اليهم ، وفي الوقت نفسه ، بما أنه كان يمثل اتحاد طبقة أمام طبقة اخرى ، لم يكن يمثـل فقط مجتمعا وهميا بصفة كلية فيما يتعلق بالطبقة المحكومة ، بل كان يمثل كذلك قيدا جديدا لها . في المجتمع الحقيقي يحصل الافراد على حريتهم في نفس الوقت الذي يتجمعون فيه ، وذلك بفضل تجمعهم وفيه (١) » . وعلى هذا الاساس لا يحوز الانسان حرية حقيقية الا ضمن مجتمع ، وعدم عزل نفسه عن هذا المجتمع ، وتحويله (أي المجتمع) من تجمع تناقضات وتنازعات طبقة الى رابطة ، الى جماعة من الافراد الذين يوحدهم ضمير جماعي ، والذين يتخطون الاختلافات التي كانت تفرق بينهم والتي نشأت عن اللامساواة الطبقية والمادية ، واللامساواة القوميـة في الحقوق ، والتعارض بين المدينة والريف والاختلافات في الثقافة والتعليم . ودعم تجمعهم ، أي المجتمع الاشتراكي، يخلق الظروف الموضوعية التي تتيح للشخصية أن تزدهر بانسجام وأن تحتفظ بكمالها ، وتضاعف ثرواتها الروحية . « في التجمع (مع الاخرين) وحده يجد الفرد الوسائل لتنمية ملكاته في كل اتجاه ، اذن ففي المجتمع فقط تكون الحرية ممكنة (٢) » ، هذا ما نوه به ماركس وانجلز .

ان الجماعة الاشتراكية ، والعلاقات التي تنشأ فيها هي ارفـع نموذج من العلاقات سواء منها القائمة أو الماضية . فلا يمكن لاي اجتماع لطبقات انسانية أن يلغي الاستلاب بين البشر ، والصراع التنافسي بين اعضاء الرابطات الاجتماعيـة والارتياب الذي يشعر به الناس كل نحو الاخر ، في التجمعات التي هي من هذا النوع هذه الخصائص للعلاقات الانسانية ، الملازمة لمجتمع الطبقات المؤسس على الملكية الخاصة ، تحدد الشكل السائد للعلاقات التي تقوم بين اعضاء هذا المجتمع ، الذين يناضل الواحد منهم ضد الاخر ، وتقوم بينهم علاقات متعارضة شتى .

ان الجماعة الاشتراكية تمكن من ابراز شكل آخر من العلاقات بين أعضـاء

(١) ك. ماركس ، ف. انجلز ، المختارات في مجلدين ، موسكو ١٩٧٠ ، ج ١ ، ص ٦٥ .

(٢) نفس المصدر ونفس المكان .

المجتمع ، شكل ليس بعد قائما على الكراهية المتبادلة ، والصراع بين الافراد من اجل مصالحهم الشخصية ، المتنافرة في غالب الاحيـــان ، بل على التفاهم بين اعضاء الجماعة ، فيحل مبدأ التفاهم تدريجيا محل الاشكال الاخرى من العلاقات الانسانية التي تحمل سمة المرحلة الانتقالية ، ونعني بها الاشتراكية .

ان انتقال المجتمع من الحيز ، الذي تفعل فيه التناقضات المتعاكسة بين اعضاء المجتمع فعلها ، الى الترابط الجماعي المبني على التفاهم والمساعد على حل التناقضات الداخلية لتطوره لمصلحة كل افراد المجتمع ، وبالتالي لمصلحة الشخصية (اي الفرد) هذا الانتقال ممكن عندما يتم ، خلال التطور الاجتماعي ، تقارب بين العوامل المادية الموضوعية للتقدم الاجتماعي والعوامل الذاتية ، أي عوامل وعي الشخصية ، وقـد ادركت ادراكا تاما لا الضرورة التاريخية للتغييرات الاجتماعية ــ الاقتصادية الماضية في التحقق وحسب ، بل وكذلك الصفة العقلية لهذه التغييرات والخير الذي تحمله الى الانسان . هذا التدرج الثنائي ، والواحد من حيث طابعه ، يحدد تطور وانطلاق المجتمع الاشتراكي ويخلق المقدمات الموضوعية ، التي من شانها أن تبرز ، في قلب المجتمع الاشتراكي ، الظروف المواتية لانتقاله الى مستوى آخر تحدده السمـات الشيوعية . هذا التدرج المعقد ، الزاخر بالتناقضات الداخلية ، الموسوم بالعديد من المصاعب ، يشكل في هذه الآونة الموضوع الاساسي للواقعية الاشتراكية ، ذلك الفن الذي يدرس اشكاله التاريخية المادية ، والظواهر الفرعية ، التـي أوجدها هـذا التدرج في مجال النفسية الاجتماعية ، في العالم الداخلي للانسان ، الذي يتغير ، هو نفسه ، خلال التغييرات التي تحدث في المجتمع . ولا توضح الواقعية الاشتراكية ، في مؤلفاتها ، هذا التدرج طبقا لتسلسل الاحداث الزمني الخارجي ، بـل تعكسه متناولة ومثبتة ، قبل كل شيء ، ما ينطوي عليه من النتائج بالنسبة الى التجربة الروحية للشخصية .

ان الفوائد التي تتلقاها الواقعية الاشتراكية من منهجها ، الذي يمكنها من تحليل الظواهر الاجتماعية وتحليل عالم الانسان الداخلي ، بطريقة تركيبية ، بكل ما في علاقاتها من اتساع ، ويمكنها من ايضاح سماتها المهيمنة ، هـــذه الفوائد قد استغلها ، على نطاق واسع ، الفنانون المخلصون للواقعية الاشتراكية ، الذين عرفوا كيف يغنون ويعكسون الوجه والعالم المعنويين للسوفياتيين الذيـن عاشوا ارهب واشرس حرب في تاريخ البشرية .

اما بالنسبة الى الوعي البرجوازي البحت فقـد كانت النتائج الايديولوجية للحرب ، التي انتهت بسحق الهتلرية وتفجير القنبلة الذرية المقلق ، ذات اهميـة كبيرة ، وقد ادت الى تدني ثقته (اي الوعي البرجوازي) بامكانيات الانسان، وقيمته الموضوعية ، وصفاته الاخلاقية ، واستعداده للتغلب على السيطرة التي تمارسها

الغرائز على الجوانب الانسية في الطبيعة الانسانية . ان التشاؤم ، الذي يميز مفاهيم الطبيعة البشرية تتخلل الوعي البرجوازي المعاصر ، محددا نجاح الوجودية ، وانتشار « فلسفة العبثية » ، وتمكن المفاهيم اللامتعقلة في فلسفة التاريخ، واتجاه ايديولوجيي البرجوازية والقاء المسؤولية ، في خلو الحياة من الروح الانسانية في ظل النظام الراسمالي ، لا على نظام العلاقات الاجتماعية ، بل على الانسان نفسه .

ولكن الواقعية الاشتراكية ، بعكسها الوقائع الموضوعية في الحياة والطابع الانسي للنظام الاشتراكي وأسسه الاخلاقية ، أعطت صورة أخرى للانسان ، الذي لم يقتصر فقط على عدم فقدانه لانسانيته ، رغم البلايا المذهلة التي أنزلتها به الحرب، بل ضاعف ، على العكس ، ثرواته الروحية . فلم تستطع الآلام المبرحة ، التي حلت به ، ان تمنعه عن التعاطف مع البشر الاخرين ، والشعور بعظم المصيبة التي حاقت بهم . فبالنسبة الى «اندريه سوكولوف» ، بطل قصة «مصير انسان» ، لشولوخوف وكذلك بالنسبة الى كثير من الجنود البسطاء ، الذين عرّفتهم تجربتهم الخاصة ما هو « النظام الجديد » الذي كانت الفاشية تسعى الى اقامته في العالم ، والذين خبروا الجو الخانق المقلق في ليالي معسكرات الاعتقال ، التي كان يمتد في سوادها شعاع الصواريخ الشاحب ، وخبروا وحشية الجلادين الفاشيين ، والعمل في خدمة « الرايخ » كالعبيد ، بالنسبة الى هؤلاء ليست المحافظة على الحياة هدفا في حد ذاتها ، فقد طالما وقفوا أمام الموت وجها الى وجه . فبالرغم من آلامهم التي لا يتصورها عقل ،احتفظوا بكرامتهم الانسانية مغذين شجاعتهم وارادتهم بفكرة الحرية، واثقين من صلابة وصحة النظام الاجتماعي ، الذي كانوا يدافعون عنه ، والذي يعني في عرفهم « الوطن » . ان الناس الذين هم من هذا الطراز — وكانوا يؤلفون الاغلبية — والذين تحملوا عبء الحرب ، أدركوا النصر ، وقد اكتسبوا ثقة ، لا حد لها ، بصلابة الانسان وبامكانياته ، فكرسوا كل جهودهم لانهاض البلاد واعادة بناء ما دمرته الحرب .

وكانت النتيجة المباشرة لقرارات المؤتمر العشرين للحزب ، الذي وضع حدا للعواقب الناشئة عن عبادة الشخصية وأعاد القواعد اللينينية للحياة في المجتمع ، هي رفع القيمة الموضوعية للشخصية ، ورفع مبادرتها وطاقاتها الخلاقة ، لان الحقيقة الاشتراكية الملموسة أوضحت بمزيد من الجلاء الطبيعية الانسية للاشتراكية . هذه الواقعة الاساسية في تاريخ المجتمع السوفياتي الحي قد درستها وصورتها الواقعية الاشتراكية على نطاق واسع ، وفي السنوات الاخيرة سيطر على الواقعية — وهو أمر منطقي — النزاع الاخلاقي ، أو تصوير التطور والصراع والانتصار ، في الوعي الفردي وفي النفسية الاجتماعية ، لمبادىء اخلاقية جديدة تتابع وتغني أفضل ما تنطوي عليه الاخلاق الانسانية . ان هذه المسألية الانسية ، التي تعكس التغييرات

الجوهرية التي تناولت النوعيات الاساسية لحياة المجتمع الاشتراكي في المرحلة الراهنة ، لتمس مؤلفات مختلفة من حيث الموضوع ، محددة المحرض الاخلاقي في الواقعية الاشتراكية ، التي هي فن حضارة ، أو فن عالم جديد .

على ان النزاع الاخلاقي لا يحل ، في الواقعية الاشتراكية ، محل دراسة الحياة الاجتماعية وتحليلها ، وتصوير العلاقات بين الشخصية والمجتمع ، مع كل ما بينهما من وشائج اجتماعية ، ونضال الايديولوجية الاشتراكية ضد ايديولوجية الملكية الخاصة . ان هذا النزاع مدرج في مثل هذه الدراسة كعامل ملازم ، يمكن الفنان من الوصول الى العالم الداخلي للانسان المعاصر ، ابن المجتمع الاشتراكي الذي أدرك النضوج ، وتصوير هذا العالم بشكل أعمق وأوضح .

ورغم ان المبادىء ، التي تحكم مفهوم العالم الذي هو في أساس منهج الواقعية الاشتراكية ، واحدة ، فان هذا النزاع لا يقود الفن الى توحيد الخصائص الجمالية ، أو الانواع الاسلوبية . ان منهج الابداع الجديد مبني على الحرية الفردية للفنان في المعرفة ، وبالتالي في تصوير مظاهر الواقع ، التي هي موضوع دراسته ، واستيعابه الجمالي . ومنهج الواقعية الاشتراكية ، الى جانب انه لا يفرض على الفنان قواعد وتقنيات التصوير ، ولا يحد له تفتيشه عن أشكال جديدة للتعبير ، يسلح الفكر المبتكر للفنان ، مساعدا اياه على بلوغ حقيقة التاريخ ، والكشف عن أسرارها ، والوصول الى جوهرها ، الذي فيه تتحدد العلاقات الاجتماعية ، وتنضج التحولات الاجتماعية . والامانة لمبادىء منهج الواقعية الاشتراكية من شأنها ان تساعد الفنان على تنكب الطوباوية وتحاشي تصوير ما يجب ان يكون محل ما هو كائن .

ولقد أتاح منهج الابداع الجديد للواقعية الاشتراكية ان تركز على تحليل وتصوير وحل المشكلات الاجتماعية الاساسية التي تحدد مجرى التاريخ ومستقبل الانسانية . وقد اعتمدت الواقعية الاشتراكية على الدراسة الموضوعية للواقع ، والتاريخ الحي وتناقضاته ونزاعاته المادية ، فصورت افلاس النظام القديم للعلاقات الاجتماعية ، والظهور المنطقي لعلاقات جديدة قائمة على أساس مبادىء وصلات اشتراكية بين الناس ، وقد عرضت قيام وترسخ حضارة الغت استغلال الانسان للانسان ، وصورت الانسان الجديد ، خالق التاريخ ، وصورت في الوقت نفسه الحركة ، التي تحمل المجتمع الاشتراكي الى اشكاله العليا . وبينت ان الانسان قادر على تخطي العقبات التي تعترض سبيله نحو التقدم ونحو خلق مجتمع مؤسس على مبادىء مطابقة للعقل . هذا هو دور ومعنى الواقعية الاشتراكية في الفن العالمي .

وقد سبق للنزاعات الاجتماعية ، الاساسية في عصرنا ، أن لفتت نظر الواقعية النقدية التي أوضحت ودرست ، ولكن بشكل أقل وعيا من الواقعية الاشتراكية ، السيرورة الموضوعية لتغير التشكيلات الاجتماعية ، وانتقال المجتمع الحديث من

الرأسمالية الى الاشتراكية . وهذا أمر طبيعي جدا لان الواقعية النقدية ، اذ كانت تعكس عقلية الجماهير الديمقراطية الواسعة ، كانت تدخل فترات القوة وفترات الضعف للوعي الديمقراطي مولدة بذلك مفهوما وهميا للتاريخ . ولكن الواقعية النقدية ، بدراستها للعلاقات الاجتماعية ، ودراستها لتغيرات المجتمع نفسه ، وتحليلها لوضع الانسان في العالم البرجوازي المعاصر ، توصلت ، بأشخاص اكبر ممثليها ، الى الاستنتاج الموضوعي الذي مفاده أن نظام العلاقات الرأسمالية قد انتهى زمانه ، وأن الرأسمالية عاجزة عن حل التناقضات التي تمزقها . وهي بخلقها لاشكال وحشية من العنف واستغلال الانسان قد توصل المدنيّة الى الهلاك .

هذا الاستنتاج ، الذي توصل اليه اعظم ممثلي الواقعية النقدية ، لم يكن باستمرار مدعوما بتحليل للعوامل الاجتماعية ، التي تستشعر مباشرة في الحياة الاجتماعية ، والتاريخ المعاصر . وهو (أي الاستنتاج) ناشىء ، بصفة أساسية ، عن تحليل وتأملات تناولت أسباب افلاس القيم الاخلاقية ـ الايديولوجية للمجتمع البرجوازي ، أي عن تحليل النتائج ، التي تشهد ، بصورة مباشرة ، على انحطاط المجتمع نفسه ، وانحطاط هيئاته الاجتماعية . وقد توصل الواقعيون النقديون الى هذا الاستنتاج وهم يدرسون المصائر الانسانية ، وخصائص طبع ابناء المجتمع البرجوازي المعاصر وحوافز سلوكهم ، وحياة هذا المجتمع الايديولوجية ، والعلاقات العائلية ، فاضحين الاساطير والاوهام التي ولدها وخلقها العالم المؤسس على الملكية الخاصة .

وقد أصبح بديهيا ، في نظر الواقعيين النقديين ، أن المجتمع البرجوازي يحد اكثر فأكثر امكانيات الانسان ، سادا أمامه كل سبيل تاريخي ، وفردي ايضا . وقد انهار ، بصفة نهائية ، وهم التقدم المتواصل للمجتمع البرجوازي ، وامكان النجاح الشخصي ، وارتقاء الانسان بسهولة ضمن اطار هذه المجتمعات . فقد صور تيودور دريزر ، في « ثلاثية الرغبة » ، بالاستناد الى مادة بناء وجودية واسعة ، صعود رجل أعمال ، قوي الارادة ، واسع الحيلة ، في مراقي الثراء ، هو « فرانك كاوبروود » ، أحد اقطاب الرأسمالية الاميركية ، الذي سار بلا رحمة نحو النجاح ، دون أن يتراجع امام العقبات ، أو يفقد الامل في الايام الخالية من الحظ ، محتقرا الاخلاق العامة ، مستهديا بفلسفة شخصية حول الحياة ، يمكن تلخيصها بهذه الصيغة البسيطة : « الحق للقوة » ، وبذلك تربع على قمة السلم الاجتماعي . ولكن كاوبروود بدأ عمله في ايام « الغروندرز » Grunders ، عندما كانت امكانيات النظام الرأسمالي تبدو غير قابلة للنضوب ، وكانت طريق الثروة مفتوحة أمام الجميع . الا ان مستقبل الرأسمالية والشخصية التي تعيش وتعمل ضمن نطاق العلاقات الاجتماعية القائمة على اساس الملكية الخاصة بدا على نحو آخر ، بعد الضربات الهائلة التي تلقتها

الرأسمالية من جراء احداث الحرب العالمية الاولى ، ثم من ثورة اكتوبر الكبرى . فقد اصبح نجاح الفرد وصعوده امرا مشكوكا فيه . « فكلايد غريفت » ، بطل رواية « مأساة اميركية » ، التي هي أحد أبرز مؤلفات الواقعية « الدريزرية » ، تتملكه هو ايضا، شهوة الثروة، وفكرة التسلق، وكل آماله منوطة بفكرة النجاح الشخصي، محددة برغبته في الخروج من دائرة الخمول ، والانضمام الى اولئك الذين يمتلكون السلطة ، والذين هم كبار رجالات هذا العالم . ولكن اذا كان كادبروود ، الذي تخطى العقبات ، قد توصل ، في اخر ايامه ، الى تصور للعالم يكتنفه التشاؤم وراح يفكر في غرور الحياة والاكتناز ، فقد انتهى « كلايد غريفت » على الكرسي الكهربائي . لقد أصبح من طائفة المغلوبين ، الذين يضطرون الى التزاحم على اعتاب الثروة والسلطة ، وليس هذا لانه ، ككائن بيولوجي ، اضعف من كادبروود ، او انه اكثر تسرعا في اختيار وسائل الوصول . لا شيء من هذا على الاطلاق : بل كل ما في الامر هو ان الظروف الاجتماعية نفسها ، التي كان يعمل فيها ، قد تغيرت .

ان « دريزر » ، الذي يتسم نتاجه بسمات طبعية واضحة ، لم يحل ذلك بينه وبين تناول حياة المجتمع والصراع ، الذي يدور فيه ، بروح سبنسرية ، واحلال العلل البيولوجية محل الاسباب الاجتماعية للسلوك الانساني . ففي رأيه ان الصراع، الذي كان يدور في العالم القائم على اساس الملكية الخاصة ، كان يتسم بطابع اجتماعي معين ، وكان عبارة عن صراع مصالح يحدد اتجاه سلوك الانسان والخصائص المسيطرة في طبيعته ، ومفهومه للعالم . فكلايد غريفت ، الذي يرتكب في البداية جريمة من أجل ترقيته (على أي حال لم يقتل عشيقته ، رغم انه كان راغبا في ذلك ، ولكنه لم يفعل شيئا لانقاذها بينما كانت تغرق في احدى البحيرات) ، ثم يصبح ، هو نفسه ، ضحية للآلة القضائية وغرضا تتصادم حوله مصالح شتى ، ودسائس ، واعتبارات ذات صبغة مهنية وقانونية ، غريفت هذا ليس « لا خلقيا » على الاطلاق . انه رجل طبيعي من العالم البرجوازي ، يشاطر المجتمع ، الذي هو ثمرة من ثمراته ، انظاره وأحكامه السبقية وأوهامه كل المشاطرة . انه ، وهو الجاهل العاطل عن أي رحابة في التفكير ، متعود ، منذ الحداثة ، على رؤية التسابق الذي يدور حوله في سبيل الكسب ، والذي يحدد حياة الاشخاص المحيطين به ، متعود على رؤية الرغد الذي يستمتع به اولئك الذين عرفوا كيف يستولون على حصة الاسد ، والذين يبهرونه ، هو الانسان الذي ينتمي الى الطبقة الدنيا من المجتمع . ففي وعيه ، كما في وعي كثير غيره من الناس ، يعني النجاح والقوة كل شيء ، وهما يدفعان ، الى المرتبة الثانية، المبادىء الاخلاقية ، التي تأكد ، هو ، من خلال تجربته الشخصية اليومية ، من عدم جدواها ومن عقمها . من أجل ذلك كانت اللاخلقية ، التي دفعته الى الاعتداء على حياة عشيقته ، مشتقة من لاخلقية المجتمع نفسه ، وهو ما يبينه « دريزر »، بواسطة

مــادة بناء وجودية واسعة ، يحللها ويعممها في روايته . وهو يبين ، بكل وضــوح ودون اي لبس ، الى اي مدى من اللااخلاقية واللاانسانية ، تصل العلاقات داخـل أسرة غريفت ، التي يتخلى فرعها الغني عن والدي كلايد الفقيرين التافهين المتعلقين بالاخلاق الدينية ، ضاربا بالصلة العائلية وحتى الواجب الانساني البسيـط عرض الحائط ، وهكذا يجد كلايد نفسه في ظروف من شأنها ان تدفعه ، موضوعيا ، الـى الجريمة . ونفس اللاخلقية تميز اللعبة القضائية التي بدات حول كلايد ، اذ ، بعد ان انكشفت الظروف التي لابست موت «روبرتا» ، لم يشأ أحد بالفعل ان يجلو الاسباب الحقيقية للعمل الذي ارتكبه كلايد . لا أحد من ابطال هذه الاحداث المأسوية يريد ان يفكر في مسؤولية المجتمع ، الذي شوّه العالم المعنوي لانسان ، باسقاط امكانياتـه الى أبعد الحدود . لقد دحضت رواية « دريزر » وفضحت وهما من ارسخ اوهـام المجتمـع البرجوازي ، وهو الفكرة الديماغوجية التي تنطوي عليها الايديولوجيـة والدعاية البرجوازيتان ، والتي تمجد « عدم حد » الامكانيات لاي كان في الوصول الى النجاح والارتقاء الشخصي . والعالم البرجوازي ما زال يسعى الى اغراء أبنائه ببريق النجاح الكاذب ، غير ملتفت الى الذين قضوا دون هذا النجاح ، حاميا بكل حرص ، ودون اي رحمة، المصالح الطبقية لاولئك الذين يقبضون على زمام السلطة . وقـد تحدث الكاتب عن كل ذلك بعنف شديد .

ان التهمة الخطيرة التي تنطوي عليها رواية « دريزر » ، كانت فائقة الحـد ، لهذا احتلت « مأساة اميركية » ، بصورة منطقية ، مكانة مرموقة في الواقعية النقدية المعاصرة ، وسجلت انعطافا نحو دراسة التناقضات العقدية في المجتمع الحديث المبني على الملكية الخاصة . وقد عارض « دريزر » لاأخلاقية العالم البرجوازي بالاخـلاق الواضحة تمام الوضوح والموجودة عند الشعب ، عند الناس الذين يعملون ، والذين لا يعرفون الخضوع الاعمى للجشع الذي استعبد كلايد . ان هؤلاء القادرين على رفض الاغراءات التي يقدمها اليهم عالم اللامساواة الاجتماعية بسخاء ، وأن يعيشوا بـدون ان يخسروا كرامتهم الانسانية ويبددوها . لقد كانت « روبرتا هولدن » ، عشيقـة كلايد ، تنتمي الى هذه الفئة من الناس ، والكاتب يعارض بصورتها الاخلاقية صـور الشخصيات الاخرى في الرواية ، لان في موقفها من الحياة سمات كثيرة تقوم عـلى المبادىء الاخلاقية التي يسير عليها اناس العمل . هذا الوضوح في المقابلة بين مختلف نماذج الاخلاق الاجتماعية قد أبرز كذلك الطابع النقدي في رواية دريزر .

لقد كانت رواية « مأساة اميركية » تمس وتنقد المظاهر الاساسية لحياة المجتمع البرجوازي . ولكن الكاتب رغم شهادته على فقر المبادىء الاخلاقية المؤثرة تأثيرا مدمرا في حياة ووعي ابناء العالم البرجوازي ، ورغم تأكيده ، بواسطة الوقائع الواردة فـي الرواية، افلاس فكرة الترقي الشخصي، درس باهتمام اوالية هبوط القيم الاخلاقية

نفسهـــا في ضمير اناسي المجتمع البرجوازي ، معتبرا هذا الهبوط بمثابة قاعـــدة وجودية . وقد صور هذا التدرج في رواية « سنكلير لويس » ، « بابيت » ، الــتي كتبت قبل رواية « مأساة أميركية » .

لقد كان مستر « بابيت » ، وهو رجل اعمال ناجح من مدينة «زينيت» الصغيرة المزدهرة ، يمثل أقنوما اخر من الانحطاط الخلقي غير الذي يمثله كلايد غريفت . فاذا كان غريفت يعدد على القانون ، فبابيت ، الذي يشك في قداسة القانـــون ، زارع قلاقل يعرّض للخطر اسس الازدهار الاجتماعي . واذا كان غريفت ينتمي الـى الشرائح الدنيا من المجتمع البرجوازي ، فان بابيت يحتل مركزا مرموقا . ولكن ليس هذا سوى اختلاف سطحي ، لان كلا الاثنين ثمرتان لتربية واحدة وحضارة واحـدة وأسلوب حياتي واحد . عالم غريفت الداخلي هو صنائع الذاتية ، وهو تعطش بحت الى النجاح. وعالم بابيت هو فاقد الذاتية أيضا ، ولكنه يملأ فراغ روحه ، وفـــراغ حياته نفسها بطائفة ، من الافتاش والاوثان ، يتعبد لها بكل ورع . ان الفراغ المتكون في عالم بابيت المعنوي مملوء بجوهر ممدّي (réification) ، اي بتملك الاشيـاء التي تقود شخصيته الى العري الروحي المطلق . وقد سبق لماركس ان حدد علة هذه الظاهرة بهذا التعبير : « لقد جعلتنا الملكية الخاصة اغبياء ومحدودين الى درجة اننـا لا نعتبر الشيء ملكا لنا الا اذا كان في حوزتنا . . . ففي مكان جميع المعاني الحسيـــة والعقلانية ظهر الاستلاب المجرد لكل هذه المعاني، وهو معنىالحيازة (أو الملك). » (١)

ان معنى الملكية ، أي حيازة المرء لبيته الخاص المكتظ بأشياء فاقدة لذاتيتهـا ، موحدة في نمطها ــ من رياش، واجهزة كهربائية، الخ. ــ وان تكون له عائلته الخاصة، وزوجة فقدت كل وجه انساني ، واولاد غير منضبطين وغير مفهومين ، الى حد مـا، بالنسبة الى فكر بابيت المقيَّس ، وان يمتلك سيارته الخاصة ، وتجارته ، التي يكد فيها مستخدمون لا يأبه لمزاياهم الانسانية ، وان تكون لديه ترسانة مقولبة من الافكار المبتذلـــة حول الديمقراطية وفوائد المبادرة الخاصة ، واسلوب الحياة الاميركـــي (American way of life) ذاك هو ما يملأ الفراغ الروحي لبابيت ، الذي حرمته ظروف حياته من اي سمة فردية أو فكرة شخصية، وخلقت لديه الوهم بأن حياته مملوءة تماما . ولكنه في لحظات نادرة وقصيرة من الاستضاءة العقلية يشعر ، هـــو نفسه ، كم ان حياته فارغة ، غير انه لا يستخلص من ذلك كل النتائج . الا انه سرعان ما يستبعد هذه الاحاسيس المقلقة ، ليستعيد روتين كل يوم . ان بابيت، كبرجوازي نموذجي ، لا يقيم اي علاقة شخصية وانسانية مع الحياة : انه يتصرف ويفكر ضمـن

(١) ك. ماركس ، المؤلفات الكاملة . مخطوطات ١٨٤٤ . الاقتصاد السياسي والفلسفـة ، باريس ، المنشورات الاجتماعية ، ص ٩١ .

اطار الاشكال المقيَّسة للنشاط والفكر الاجتماعيين والخاصين . وليس ضعف المزايا الفردية ، وانعدام صفات الشخصية المستقلة وقفا على بابيت وحده : بل ان ذلك ناشىء عن أسباب تفعل فعلها بشكل واسع في المجتمع البرجوازي ، وتؤدي الى تسوية الطرافة الشخصية للانسان .

أما فيما يتعلق ببابيت ، فان طبيعته تعوزها الاسس الاخلاقية المتينة . فمحل الاخلاق عنده تحل الرسوم المثقبة العملية ، لانها تشكل ما يشبه الدرع ، او الغلاف الذي يستطيع أن يخفي وراءه حساباته الانانية ، وتسوياته القذرة مع ضميره ، والخداع في الاعمال ، الذي يصفه بابيت بالمهارة ، والروح العملية ، الخ.. وغير ذلك من المساوىء والآثام التي لا يروقه اعلانها .

ان مسألة المحتوى الاخلاقي للشخصية ، وقدرة هذه الشخصية على اختيار المعايير الاخلاقية من أجل تقدير نشاطها نفسه ونشاط الاخرين ، واهليتها لخلق حواجز داخلية مهمتها صد التأثيرات الخارجية الضارة ، التي في امكانها ان تدمر الاسس الاخلاقية في الانسان ، هذه المسألة تشغل الفن والفلسفة وعلم التربية ، منذ وقت طويل . وقد سعت البرجوازية ، في بداية عهدها ، بواسطة الدين والتربية والفن ، الى ان تبذر في وجدان ابنائها المزايا الضرورية لحياتهم الخاصة والمدنية ، معارضة باخلاقها فساد وخفة ولاخلقية طبقة النبلاء والارستقراطية . الا انها (أي البرجوازية) لم تحتفظ طويلا بالاخلاق الطاهرة والسجايا الكريمة : فعندما قبضت على زمام الحكم ورثت من نقائص المجتمع القديم ، واضافت الى هذا الميراث عيوبها الخاصة . وقد ادت ضرورة الاحتفاظ بالسلطة ، عن طريق اضطهاد واستغلال الجماهير البروليتارية بلا رحمة ، واستعباد شعوب المستعمرات بمدد كبير من الرياء و« الفريسية » ، ادت الى تضخم في القيم الاخلاقية للضمير والعالم البرجوازيين . وقد هزىء نيتشه بالاخلاق العامة ، التي كان يدعوها باخلاق العبيد واخلاق القطيع، وقد عارضها بأخلاق السادة ، التي لم تكن في الواقع سوى لاأخلاقية مطلقة . وفن الانحطاط ، الفخور بلا اخلاقيته ، رفع النقائص الى مرتبة الفضائل .

ولكن انحلال الانسان الناشىء عن الرأسمالية كان بعيد الغور . وكانت اللااخلاقية اشبه بورم خبيث يعيث في جسم المجتمع الرأسمالي ، فيسمم كذلك الخلايا السليمة في هذا الجسم .

ان لامبالاة بابيت الاخلاقية ، التي لاحظها سان كلير جيدا ، ليست، على الاطلاق ، ظاهرة غير ضارة . فبعد ربع قرن من صدور رواية « لويس »، بحث كاتب اميركي آخر ، هو « ارثر مولر » ، في مسرحيته : «كل ابنائي» ، حالة نموذجية من اللااخلاقية البرجوازية ، تحولت الى خيانة ، لان الصناعي جوكيلر ، الذي أجرى صفقات تجارية خلال الحرب العالمية الثانية ، مزوّدا الجيش الجوي الاميركي بقطع

غيار الطائرات غير صالحة ، كان هو المسؤول عن موت ابنه وموت طيارين اميركيين آخرين كانوا يناضلون ضد الفاشية . ان جو كيلر ، رجل الاعمال الناجح ، كان بالفعل شريكا للهتلريين . ثم ان تدني القيم الاخلاقية ، وضعف التماسك الخلقي عند الانسان في نطاق العلاقات الاجتماعية الراسمالية يفسران سقوط « اتيان هولي » ، بطل رواية جون شتانبيك : « شتاء كربنا » ، وهو رب أسرة طيب وشغيل جيد، راح يمارس عمليات ابتزاز مختلفة ، فتسبب في هلاك صديقه ، وتحول الى رجل طماع متوحش خال من الرحمة . ان انحلال « هولي » ، الذي يبدو غير متوقع ، في البداية، وصعب التفسير ، ليعكس ، في الواقع ، عملية تدرجية من اهم العمليات التي تجري في نفوس الناس الذين افسدتهم الراسمالية ، التي تجرد الانسان من أفضل سجاياه.

ولكن رغم ان جوهر بابيت الاخلاقي عديم الشكل ، وان عالمه الداخلي فارغ تماما ، فانه من الممكن ملء هذا العالم ، مع ذلك . ذلك أن بابيت ، صاحب المزاج الدموي ، الذي يشعر بالسعادة بمجرد انه يحيا ، والذي هو ، في الوقت نفسه، رجل أعمال جاهل وسوقي ، يعتبر نفسه — كما يعتبر أمثاله من الناس — مثالا انسانيا ومثالا مدنيا، ومواطنا عاقلا ، مقيّسا، ينبغي ان يتخذه العالم بأسره نموذجا يحتذيه، لان أمثال بابيت هم وحدهم القادرون على اعطاء حياة لائقة تقوم على الديانة المسيحية. ان بابيت يحرص على بقاء الملكية ، ويحمل في صدره حقدا أعمى لجميع الذين يعتبرهم أعداء لهذه الملكية . انه، كأقرانه «البابيتيين» الآخرين ، رجال الاعمال ، والمصرفيين، والصناعيين والملاك ، وغيرهم من الناس المتبصرين المقيّسين الذين شوهتهم الحضارة البرجوازية ، مستعد لان يتسلح برشيش وينخرط في أي حرس وطني او أي فصيلة من فصائل « عصبة المواطنين الصالحين » ، النموذج الاصلي « للمينتمان » (minutemen) الحاليين أو اعضاء جمعية « جون بيرنش سوسايتي »، ويستأصل جميع الذين يعدّهم خصوما لنوع الحياة الذي الفه : من مثقفين واشتراكيين وبروليتاريين .

و « الفاشيو » الاولى ، وهي المنظمة التي أعطت اسمها لاخطر حركة رجعية ظهرت في القرن العشرين ، أي « الفاشية » ، انشئت في « ميلانو » في ربيع عام ١٩١٩ . وفي نفس العام كان ديماغوجي مهستر ، يدعى « هتلر » ، يطوف على معامل الجعة في مدينة « ميونيخ » ، والمحافل العمالية داعيا الى الافكار « القومية — الاشتراكية » . وكان الزعماء المقبلون للنازية يؤلفون كوادرهم من بين الناس الذين أصابتهم الحرب العالمية الاولى بويلاتها ، والعسكريين السابقين ، واصحاب الحوانيت المفلسين ، والبروليتاريين المتدنين عن مستوى طبقتهم ، اليائسين ، في اعقاب صراع رهيب من أجل الحياة ، وذلك استعدادا لالغاء الاشتراكية ، خادمين بهذا ، باخلاص، سيدتهم الحقيقية ، وهي البرجوازية الكبيرة . في البداية كانت الفاشية تزعم انها

حركة ضد الرأسمالية ، مستخدمة بمهارة ، الصيغ المنمقة اليسارية ، ولكن فناني الواقعية النقدية فهموا طابعها المحافظ المغرق في الرجعية ، وأدركوا الخطر الفادح الذي تعرض الانسانية اليه ، وهذا ما يبرز أهميتهم ويشهد بقوة الواقعية بوصفها منهجا للابداع .

ان « بابيت » سانكلير لويس ينطوي على حدس بهذا الخطر . ثم ان لويس حلل بمزيد من التفصيل تصاعد الخطر الفاشي في أميركا ، وذلك في عدة روايات هي: « هذا مستحيل عندنا » (١٩٣٥) ، و « جيديون بلاينش » (١٩٤٣) ، و « سانغ رويال » (١٩٤٧) . ودرس واقعيون نقديون آخرون هذا التدرج المقلق الذي ينم عن أزمة المجتمع البرجوازي العميقة ، ولجوء الفئات الحاكمة الى أساليب الارهاب ، في سبيل المحافظة على سلطتها وامتيازاتها . وقد أوضح ايضاحا تاما ، جوهر الايديولوجية الفاشية ومحتوى ديماغوجيتها ، في روايتي : « الجبل السحري » ، لتوماس مان ، و « نجاح » لليون فيشتونغر . وقد التفت الواقعيون النقديون ، بالطبع ، وهم يصورون مراحل ظهور الحركة الفاشية ونموها ، الى دراسة الاسباب التي مكنت الفاشية من اجتذاب وافساد كثير من الناس . وقد وضعوا في مقدمة هذه الاسباب لاأخلاقية المجتمع البرجوازي ، ونسبية القيم الاخلاقية ، التي تسود فيه ، وفساد العديد من الاشخاص ، الذين شوهتهم الرأسمالية ، وفقدانهم لكل متانة خلقية ، ووجود نوع من الفراغ الاخلاقي في ضمائرهم ، ذلك الفراغ الذي سرعان ما ملىء ، بصورة مكثفة ، بالايديولوجية الفاشية ، أو القبفاشية ، كما هي الحال بالنسبة الى مستر بابيت .

وصعود اللااخلاقية في العالم الرأسمالي مرتبط بانحطاط مثل المجتمع البرجوازي نفسه ، وعدم وجود فكرة عظيمة فيه قادرة على دفع الجماهير والانسان الى القيام بعمل تاريخي ، لان ايديولوجية الاعمال لا تحتوي على هذه الصفة . ان البرجوازية تستطيع النضال من اجل وجودها ، من اجل المحافظة على سلطتها ، وهي مهتمة بالتقدم التقني والمادي ، ولكنها عاجزة عن تقديم فكرة بناءة من شأنها ان تحل التناقضات الداخلية في العالم المؤسس على الملكية الخاصة .

لقد أدرك الفن البرجوازي ، منذ زمن طويل ، خلو المجتمع ، الذي هو نتاجه ، من الافكار التجديدية . فعشية الحرب العالمية الاولى مباشرة ، عبر « اندريه جيد » في روايته : « أقبية الفاتيكان » ، عن الفكرة الغامضة والخطرة ، المتعلقة بالفعل « المجاني » ، أي العمل الخاص ذي الهدف المادي المحسوس ، والمعنى الواضح . لقد كانت فكرة الفعل المجاني وشيكة الوقوع ، وكانت تعكس أزمة الضمير البرجوازي وقد انطلق « جيد » من وضع طبيعي تماما ، وهو : أن الانسان كائن نشيط ، ولا يمكن له ان يظل في حالة تبلد . فلا بد له ان يفعل فعله في المجتمع الذي يعيش فيه.

والمشكلة هي في ان نعرف باسم من ، عليه ان يعمل . واذا كان الناس ، المصدومون من جراء الاوضاع السائدة في المجتمع القائم على الملكية الخاصة ، يبحثون عن طريقهم نحو عمل اجتماعي واع ، فان جيد ، وآخرين يقدمون اليهم رامجا (طير من الجلد الاحمر يستعاد به الصقر أثناء الصيد) يشجع الانسان على النشاط ويحرره، في الوقت نفسه ، من قيود الاخلاق التي كانت تحتفظ به تحت سيطرتها . فبطل الرواية ، « لافكاديو » الشاب يقذف من قطار سائر عجوزا ، باسم العمل المجاني ، ويشعر ، بعد اقتراف جريمته ، بأنه ينصهر مع الحياة .

ان الحركة والايديولوجية الفاشيتين ، التين كانتا تعلنان ، بكثير من الضجيج ، عن « ديناميتهما » و « نشاطهما » ، كانتا تقدمان للناس ، المتعطشين الى العمل ، بديل العمل التاريخي ، وفكرة التفوق القومي ، واضعتين تحت الفعل « المجاني » هدفا محافظا ، واضح المحافظة ، مالئتين الفراغ الذي يشتمل عليه الفعل « المجاني » بنظام الافكار الفاشية العدواني الفظ .

ولكن الفكر الديمقراطي ، وكذلك الجماهير الشعبية قاومت التأثير المدمر الذي كانت تمارسه الايديولوجية الرجعية وراحت تبحث ، بمزيد من النشاط ، عن طرق تؤدي الى العمل الاجتماعي الواعي والقادر على حل النزاعات الهائلة في عصرنا ، والذي من شأنه ان يحرر الانسان من عبء الالام والمصائب التي يلقاها في حياته ، والتي تولدت عن النظام الاجتماعي المحتضر . وقد ساعدت الحركة العمالية القوية ، ونمو النضال ضد الفاشية في سنوات ما قبل الحرب ، والسنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية ، والنضال في سبيل السلم والاشتراكية والاستقلال الوطني ، ساعدت باستقطابها الجماهير الشعبية والمثقفين ، على تخليص الوعي الديمقراطي من كثير من المفاهيم الوهمية والمغلوطة عن سير حركة التاريخ ، والرئايات الحقيقية ، وعلى تكوين اخلاق اجتماعية رفيعة ، هي السمة المميزة النوعية للوعي الديمقراطي .

على ان الوصول الى طبيعة تناقضات العالم الحديث الرئيسية ، والى طابعها ومصادرها ، منوط بمصاعب لا حد لها ، لان السيرورة التاريخية نفسها قد تعقدت تعقدا كبيرا ، وقد عكست الواقعية النقدية وأدركت الصعوبات الحقيقية التي تحيط بتكوين الوجدان الاجتماعي الجديد .

وكان أكبر ممثلي الواقعية النقدية يرون ان تكوّن مثل هذا الوجدان ضرورة ملحة ، وكان هذا الاستنتاج يدل على مفهومهم التاريخي للواقع ، ذلك المفهوم الذي تقدمه الواقعية وحدها دون غيرها . وقد أيدت الدراسة اليقظة الواسعة للعالم الواقعي ، والتاريخ الحقيقي للمجتمع ، وحياة العقل الانساني ، وصراع مختلف تيارات العصر الفكرية صحة استنتاج الواقعية النقدية ، الذي يتحدث عن ضرورة تخلي الانسان عن اسلوب الحياة المتهافت ، الذي يدمر الشخصية، ويولد اللاانسانية

والعنف ، وأشد التناقضات حدة في هذا القرن . الا أن نقد المجتمع ، الذي تنطوي عليه مؤلفات اكبر ممثلي الواقعية النقدية المعاصرة ، لم يكن له باستمرار ، وعند جميع المؤلفين ، طابع نفي خطير لنظام العلاقات الاجتماعية الرأسمالي ، وكان في الغالب مقتصرا على مسألة اخلاقية . ولكن التاريخية العفوية للفكر الفني أتاحت للواقعيين النقديين ان يدركوا ويصوروا السيرورات الاجتماعية الجوهرية والعامة ، التي تحجبها المصائر أو النزاعات الانسانية الدائرة داخل الاسرة البرجوازية ، والتناقضات النفسية الخاصة والاجتماعية عند الانسان . وقد تحولت دراسة العلاقات الانسانية ، بصورة طبيعية الى تحليل للحياة المعاصرة ، ومكنت من اثبات الارتباط بين النزاعات التي نضجت ضمن دائرة النشاط الانساني الخاصة وبين النزاعات العامة في هذا القرن .

ان اشتداد تبعية الانسان ، بالنسبة الى العمليات التدرجية الدائرة في المجتمع، وهو ما استوعبته الواقعية النقدية استيعابا كاملا ، أجبر ممثليها على اعادة طرح مسألة العلاقة بين الشخصية والمجتمع ، وحلها بطريقة جديدة ، وذلك بالتركيز على قضية مسؤولية الانسان الاجتماعية في مواجهة احداث العالم . ان مثل هذه المسألة تتميز بها جميع مؤلفات الواقعية النقدية الكبرى في القرن العشرين ، وقد كان ظهورها وثيق الصلة بالتطورات الثورية التي تدور في المجتمع الحديث وتكشف عن التناقضات الجوهرية فيه .

وقد انطلق غالسودرثي وتوماس مان ، ورولاند وهمنغواي ، وسين اوكازي وروجيه مارتن دوغار ، لدى تحليلهم لشكل العلاقات الجديد بين الانسان والمجتمع ، وهو الشكل النموذجي لعصرنا ، من التجربة الاجتماعية الحسية ، مخضعين أسلوب الحياة القائم الى نقد عنيف ومبرر ، ومنتقلين من تحليل النزاعات الاخلاقية ، ودراسة التيارات التي تميز انحطاط المجتمع البرجوازي خلقيا وروحيا ، الى تحليل اسبابها الاجتماعية . تلك هي طريق طبيعية بالنسبة الى فن يهتم بالحياة المادية ، واعمال البشر وعالمهم الروحي ، التي تغتني صورتها ، التي تحققت بفضل المزية التحليلية للمنهج الواقعي ، بايضاح الحوافز الاجتماعية للنشاط الحيوي ، أي بتصوير وتحليل التناقضات الاجتماعية التي تولد ، في نهاية المطاف النوازع التي تدفع الانسان الى التصرف على هذا النحو أو ذاك . من اجل هذا احتفظت الواقعية النقدية في القرن العشرين ، وهي تدرس الواقع المادي لعصرها بكل انتباه ، بقدرتها على اجراء تصحيحات اجتماعية كبرى ، وهي سمة كانت تميز الواقعية النقدية في المراحل السابقة . هذه القدرة وجدت تعبيرها في الروايات الحماسية الكبيرة ، التي تميز الواقعية النقدية الحديثة ، خاصة وان تعقد السيرورة التاريخية والعدد الوافر من العوامل التي تؤثر فيها قد تطلبت احاطة واسعة بالواقع . وغني عن البيان

أن الملحمة لم تحل محل الانواع القصصية الاخرى ، ولكن كما حدث للرواية ، التي تغيرت كثيرا في الادب المعاصر ، فأصبحت في الوقت الحاضر تبنى على أساس نزاع حاد، اكثر مما قبل، كاشفة عن التناقضات الاساسية في العصر، مركزة على الحوادث حدث للملحمة ان تلقت دوافع جديدة في عصرنا وانقلابات اجتماعية كبيرة . لقد سار التوسع في تناول الواقع في الرواية الملحمية ، وادخال خطط جديدة في القصص جنبا الى جنب مع الدراسةالتي أجراها الواقعيون على مسألة الوجود التاريخي للبرجوازية وهي مشكلة اساسية في الواقعية النقدية المعاصرة ، بصرف النظر عن معرفة ما اذا كانت مؤلفاتها تمثل السيرورات الاجتماعية ، والمصائر الانسانية الشخصية أو النزاعات العائلية ، التي تعكس نزاعات ذات طابع أعم ، طابع تاريخي .

في رواية روجيه مارتن دوغار الملحمية يظهر وجه اوسكار تيبولت ، وهو تجسيد للاسس الجوهرية للاخلاق البرجوازية والضمير البرجوازي ، يعتبر نفسه حارسا للنظام الاجتماعي القائم على مبدأ الملكية الخاصة المقدس بالاتحاد الوثيق مع الكنيسة ، التي تحمي اسلوب الحياة البرجوازي من مهاجمات الاشتراكيين والملحدين والبروليتاريين وغيرهم من صانعي القلاقل ، وهم الاعداء الطبيعيون للطبقات التي تتمتع بالامتيازات . ان روجيه مارتن دوغار عندما خلق شخصية تيبولت الاخاذة ، وضع فيها السمات الجوهرية والمميزات الخاصة بالضمير البرجوازي ، وهي سمات نجدها كذلك في « سدمز فورسيت » أو في شخصيتي فردينان داميلي بوشارديل ، في ملحمة فيليب هيريا : « آل بوشارديل » .

ان الصفة الحاسمة لروح وطبيعة اوسكار تيبولت ، هي ، انه يكون مقتنعا بأن النظام المؤسس على الملكية الخاصة هو الشكل الممكن الوحيد للوجود، واللامساواة الاجتماعية الموجودة في المجتمع هي ، في نظر تيبولت ، شيء لا يمكن تفاديه ، وهي بمثابة خير تقريبا . وقد حل فيه معنى الملكية محل العواطف الاخرى ، وشوهها وانتزع منها ذاتها ، مكسبا مفهومه العالم انسجاما ومنطقا سطحيين ، يخفيان لا انسانية اوسكار تيبولت . ومثل هذه السمات من استبعاد الصفة الانسانية صورها « دوغار » في رواية « فرنسا العتيقة » ، حيث بين كيف – حسب تعبير ماركس – أن « معنى الملكية » ينتزع من الانسان انسانيته ، ويحوله الى حيوان جشع هائج . وأوسكار تيبولت ، الذي يدوس بالقدم النزعات الانسانية ، قد جردته الملكية ، هو أيضا ، من الصفة الانسانية . فهذا الرجل المخلص للاشكال الخارجية من الحياة ، الحريص على المبادىء الاخلاقية التي يدين بها المجتمع البرجوازي ، هذا الطمّاع ، الذي أنشأ اصلاحية للاحداث ، جعله طبعه الشكاك يحبس فيها ابنه بالذات انما هو طاغية في اسرته ، وهو سور للرجعية السياسية ، وخورني يطبق بالحرف التعاليم الدينية . لقد فقدت شخصيته كل محتوى انساني . ولكن النظام ، الذي

يؤيده دون تحفظ ، لا ينطوي الا على استقرار ظاهري ، وهو في الحقيقة منخور بالتناقضات التي لا يمكن التوفيق بينها . وفي أسرته بالذات أحداث مؤلمة توشك ان تقع ، وقد بدات العلاقات بينه وبين ابنائه تتعارض . فالاسرة البرجوازية ، التي كان تيبولت يعتبرها مؤسسة لا تتزعزع ، وقلعة من قلاع النظام ، عاجزة عن ستر تحللها الشنيع ، الذي لا يمكن حتى للرياء والتزمت أن يخفياه . والمجتمع الذي كان تيبولت يعتبر انه يفوق كل مجتمع (Un «Necplus Vltra») ، سائر حتما نحو الاشتعال العالمي ، الذي سيهز أركان الراسمالية ، ويطلق الثورة الاشتراكية .

ان شيطان الملكية الذي يعبده تيبولت بخضوع متزمت ، تشع منه عناصر تسمم الروح الانسانية . وقد بين « مارتن دوغار » بمهارة فائقة في التحليل النفسي ، كيف يستعبد أسلوب الحياة ، المؤسس على المبادىء الاثيرة لدى أوسكار تيبولت ، البشر سواء بافقادهم ذواتهم ، كما هي حال « جيزال » ، أو باكسابهم لا اخلاقية أنانية ، تصبح طبيعة ثانية حتى بالنسبة الى شخص يمثل ندوة « راشيل » ، أو بتحويلهم الى رجال أعمال ، اي الى ممتهنين محدودي الافق ، كما هي الحال بالنسبة الى انطوان تيبولت ، الذي يريد ان يتوافق مع العالم الذي يعيش فيه ، ولكنه لا يفكر في نواقصه ، فيدفع حياته ثمنا لعماه الاجتماعي .

ان التصوير المنطقي ، المتعدد الجوانب للصفة النازعة للانسانية في النظام البرجوازين ، الذي يفقر الشخصية ويشوهها ، ويدفع الانسانية نحو الكوارث الرهيبة ، كان ، في تعميقه محتوى الرواية النقدي ، يتضمن بالطبع مسألة علاقة الانسان بالرأسمالية ، كنظام اجتماعي . وهكذا تظهر ، في ملحمة « مارتن دوغار » ، مشكلة الاختيار ،وهي احدى المسائل الاساسية في الحياة الانسانية خلال عصرنا هذا. ان « مارتن دوغار » يطرح هذه القضية ، وهو يدرس طابع ومصادر الخلاف بين جاك وانطوان تيبولت ، من جهة ، وبين بيئتهما ، من الجهة الثانية ، وتمردهما على السلطة الابوية ، وسلطة المجتمع الذي يعيشان فيه . وكانت قضية الاختيار تجر معها بالطبع قضية اخرى ، هي قضية البحث عن عمل اجتماعي متسم بالوعي .

ان مسألة العمل ، الذي يمكن للانسان ان يقوم به في عالم ناقص قاس ، مسألة سهلة الحل ، في نظر انطوان . فهو طبيب أطفال ، ومهنته تجعله مكلفا بتخفيف آلام الناس . وقد صور عمله ، الصعب الزاخر بالتفاني ، الذي يحقق له الرضا الواسع ، صور في الرواية بشكل رائع . الا ان منطق الكاتب الواقعي ، الذي يحلل المصائر الانسانية الخاصة مع ربطها ، ربطا وثيقا ، مع سير التاريخ ، والتاريخية العفوية لمنهج الخلق عند « مارتن دوغار » ، قد أتاحا له ان يبين ان القرار الذي اتخذه انطوان بحصر جهوده ضمن مثل هذا النشاط ، هو في الحقيقة حل وهمي ، لانه لا يمكن من حل التناقضات الاجتماعية ونزاعات الحياة الحقيقية ، ويدفع الانسان

الى التوافق مع بيئة يفهم عبثيتها كل الفهم . ولكن التاريخ وحركته الحتمية ، لا يمكنان الانسان من الافلات من تأثيرها ، وهو ما يؤكده مصير انطوان المأسوي ، ومصير أخيه « جاك » .

ان ملحمة مارتن دوغار ليست مخصصة لدراسة الاسرة البرجوازية بالذات ، رغم ان هذا الجانب موجود في الرواية ، ولا لايضاح المصير التاريخي للمجتمع البرجوازي . من اجل هذا كان المحل المركزي في الملحمة تشغله الدراسة المخصصة لاعداد الرأسمالية للحرب العالمية الاولى ، التي تسجل ازمة النظام الاجتماعي الرأسمالي بمجمله . ان روجيه مارتن دوغار كان يرى بوضوح تام بغي النظام الاجتماعي القائم على الملكية الخاصة ويدرك انه لا بد من ثورة اشتراكية . وقد بحث مسألة الثورة ، بوصفها وسيلة لاحلال العدالة في الارض ، الاخوان تيبولت ، ولا يخفي الكاتب موافقته على الاستنتاجات النظرية التي استخلصها جاك ، الذي يميل الى الثورة . بيد انه كان يبدو له ان من الصعب جدا تحقيق الافكار الثورية عمليا في ظل رأسمالية متطورة الى درجة عالية .

وبعد كثير من الاخطاء ينضم جاك ، الذي هو ممثل الثورة على الاب، والسلطات ورياء الاخلاق الرسمية ، ثم على المجتمع نفسه ، والذي يتعطش الى عمل اجتماعي واع ، ينضم الى الاشتراكيين الاوربيين ، الذين كانوا ، طبقا لمنطق الاشياء ، هم الاعداء الالداء للرأسمالية . ولكن في البرهة الحاسمة يخون هؤلاء الثورة ، وينقلبون الى اشتراكيين ــ وطنيين ، يؤيدون استمرار الحرب حتى النهاية . ويظهر بكل جلاء خطل الاتجاه الذي سار عليه نظريو" الاممية الثانية ومنفذوها . والحل للمشكلة الذي اقترحه ونفذه لينين ، في ذلك العهد حورب محاربة جد عنيفة من قبل الانتهازيين والاشتراكيين ــ الخونة ، الذين كانوا يغشون الجماهير ويفسدونها ، ويتراضون بخزي مع الرأسمالية ، ويحرفون افكار البلاشفة ويفترون عليهم الكذب . وهكذا ضلل الملايين من الناس الذين اذا لم يكونوا يدينون بالافكار الثورية فقد كانوا على الاقل معارضين للرأسمالية وللروح العسكرية، ضللوا بواسطة الدعاية الشوفينية والمعادية للشيوعية ، التي كان يقوم بها المبشرون بالوطنية بكثير من الضجيج . اذن فقد كان من الصعب جدا على الجماهير ان تتمكن من فهم الاحداث . ومصير جاك يبين بجلاء مدى تعقد الحركة التي تحمل الشخصية نحو التاريخ ، ونحو عمل اجتماعي واع من الناحية التاريخية .

وبعد ان فقد جاك كل ثقة في عمل الانتهازيين ، ورغبة منه في وقف تلك الحرب غير المعقولة ، بدأ نضالا فرديا ضد الشر الاجتماعي ، وبينما كان يراوده الامل ــ الكاذب ــ في ان يخاطب الجيوش المتحاربة ، متخطيا الحكومات ، قتل بصورة حمقاء ، على يد أحد رجال الدرك . وبناء على هذا ظهر النضال الفردي على انه

طريق مسدود .

ويجري انطوان « جردة » لحياته وتأملاته . فبينما كان في طريقه الى الموت ، بعد ان تسمم بالغاز على الجبهة ، راح يعيد اتهام جميع القيم التي كان يعيشها هو والمجتمع ، ويصل آخر الامر ، ككثير من ابناء جيله ، الى استنتاج انه لم يحي كما كان ينبغي له أن يحيا ، لانه رفض كل مسؤولية اجتماعية ، ولم يتطوع ، وسمح للبرجوازية بأن تتولى توجيه مصائر العالم .

ان انطوان والكاتب يضعان آمالهما في البحث الشخصي للانسان ، وهو بحث يرمي الى معرفة الحقيقة التاريخية ، لهذا كانت الدعوة الى العمل ، التي تمر في ملحمة مارتن دوغار خالية من أي طابع تجريدي ، بل انها ، على العكس من ذلك ، تتسم بصفة انسية واقعية ، تتيح للشخصية ان تصل الى التغيير الجذري للمجتمع القائم على أساس الملكية الخاصة .

وقد كتبت خاتمة ملحمة مارتن دوغار ، عشية الحرب العالمية الثانية ، وكثير من التأملات الواردة في هذه الخاتمة ، كانت وليدة سياق تاريخي جديد يختلف كل الاختلاف عن السياق المعروض في الرواية . بيد أن الكاتب لم يجدد التاريخ . فعلى طول القصص ظل محافظا على تاريخية دقيقة مسبوكة في شكـل روائي تقليدي . وفي رواية « آل تيبولت » لا يستسلم الكاتب الذي أعطى كذلك « جان باروا » ، وهي رواية ذات شكل مجدد ، كما هي ارهاص للرواية السينمائية ، لاي اختبار شكلي ، ولكن هذا لا ينفي كون روايته ثمرة لمرحلة جديدة من الواقعية النقدية . فانطلاقا من الجمالية الطبيعية ادخل مارتن دوغار الوثائقية في القصص ، ومع ذلك هو لا يعكس ، بصورة سلبية ، وقائع واحداث التاريخ الحي ، بل انه يدمجها ، بالعكس ، في العالم الفكري لابطاله ، جاعلا من مسألة حركة التاريخ الحي موضوعا لمناقشات شيقة .

ولقد بينت الواقعية النقدية ، بفضل ما يتمتع به منهجها الابداعي من طواعية، مختلف وجوه الازمة العامة للرأسمالية ، بوصفها نظاما اجتماعيا ، مستخدمة في ذلك تقنيات فنية شتى .

وعلى نفس الطريقة ، التي خلقت بها المرحلة الدامية لحرب الثلاثين سنة ، الوجه المأسوي ـ الفكاهي لسمبليسيسيموس التي كانت مغامراته وأفكاره تكشف عبثية الاحداث ، وقسوة فئات النبلاء ، وتصنع مقابل الظلم وعدم المساواة السائدين في بلاد ينهبها الجنود وتضيء لياليها نيران القرى المشتعلـــة ، سداد الشعـــب وانسانيته ، ابرزت سنوات الحرب العالمية الاولى المدلهمة وجه الجندي الشجـاع « شفيك » الذي كانت مغامراته وآراؤه السديدة ، بخصوص الاحداث الدائرة في عالم يسيطر عليه الخوف والكراهية تفضح الخرافات التي ابتدعت من أجل تبرير

النظام الراسمالي ، الذي دفع البشرية الى أتون الحرب .

ان رواية « الجندي الشجاع شقيك » تقدم منظرا شاملا لتحلل المجتمع القديم ، أخلاقه ودياناته ، اخلاقيته الاجتماعية والخاصة ، وتحلل الدولة وكافة الاساطير التي نسجتها الفئات الحاكمة من أجل حماية هذه الدولة . وقد كانت القومية والشوفينية وتأليه السلطة وتبرير حق الاقلية في حكم الاغلبية ، وعبادة الجيش والعنف ، وجميع المبادىء التي ترتكز عليها الديمقراطية البرجوازية محل سخرية ورفض لا شبهة فيهما ، في الرواية . ومثل هذا العمل لا يمكن ان يبدعه سوى فنان يميل الى الثورة ، فنان ادرك ، ادراكا تاما ، ان العالم القديم مقضي عليه بالزوال ، وكان لموهبته طابع شعبي عميق . لقد كانت أوامر الوطنيين المتطرفين ، وانصار الحرب ، والمدافعين عن العلاقات الاجتماعية البالية تتهالك تحت انظار الجندي شقيك ، الصافية الطيبة ، وتفقد الوانها الجذابة وتكشف عن وهنها وعدائها للانسان ومتطلباته الطبيعية وعقله، ولعاطفة الاخوة التي تجمع بين الجماهير المضطهدة لكن شوهها المجتمع القائم على الملكية الخاصة .

لقد انتجت واقعية القرن العشرين النقدية قليلا من المؤلفات التي يمكن مقارنتها برواية « الجندي الشجاع شقيك » ، التي عرفت كيف تعيد الوعي الاجتماعي الى الرشد ، وتخلصه من الاوهام ، وتعطي تقديرا حقيقيا لظواهر الحياة الاجتماعية ، وتكشف مجتمعا على عتبة الزوال . ان الضحكة الرنانة المرحة تسيطر على نقد « هازك » اللاذع : انها تهز بناء المجتمع القديم حتى الاسس . وحتى الطريقة التي كتبت بها رواية « الجندي الشجاع شقيك » تشهد بامكانيات لا تنضب في الواقعية ، بحسبانها منهجا للخلق ، وبالتنوع اللامحدود لما تشتمل عليه من وسائل التعبير .

فان « هازك » ، اذ يكشف عن عبثية الاحداث ، يدفع حتى اللامعقول تأملات وافكارا وأوضاعا ، منطقية في الظاهر ، تميز الوعي والاخلاق والعادات التي اكسبها للبشر نمط الحياة القائم على اساس الملكية الخاصة . ثم ان مبالغة الشخصيات الانتقادية وروحها الساخرتين ، وحدّة المواقف التي يوجد فيها أبطال ملحمية الانتقادية ، وانزال عقد الموضوع الرئيسي الى اقتضابية الطرفة وتركيب أقاصيص في سياق السرد ، والبناء المتعدد الاصوات للموضوع ، وتعميم وتضخيم طباع الشخصيات ، وأسلوب « هازك « المتين ، كلها كانت تخدم الهدف الاساسي لهذا الاثر ، الا وهو نزع القناع عن جوهر التناقضات الاجتماعية ، وايضاح شذوذ ، بله غياب الافاق المستقبلية لنظام اجتماعي أشعل نيران الحرب وعجز عن اشباع الحاجات الانسانية . وقد أخضع « هازك » الواقع والحياة الاجتماعية الى تحليل اجتماعي دقيق ، من شأنه ان يعينه على نمذجة الاحداث لاثارة النقد والضحك ، والوصول الى ضرورة تغيير نظام اجتماعي قد لحقه البلى .

ان الايضاح ، الذي تضمنته رواية « الجندي الشجاع شقيك » ، من عدم ملاءمة النظام الاجتماعي القائم لرغبات وحاجات الانسان الشخصية والاجتماعية ، باكسابه ملحمة هازك محرضا أنسيا ، كان مطابقا لشكل انتقاد الرأسمالية الذي يميز واقعية القرن العشرين النقدية . والخلفية الاجتماعية ، في ملحمة هازك ، متسعة بوجه خاص ، فان نظر الكاتب ينفذ الى مختلف مجالات الحياة ملقيا ضوء النقد الساطع على النظام الاجتماعي العتيق ، وغير محوّل ، بالتالي المعارضة بين شخصية ومجتمع، او انسان ونظام اجتماعي، الى تجريد ، فالنزاع المركزي في الملحمة مبرز بأشكاله التاريخية المادية ، وهذا ما يميز الفن الواقعي جذريا عن التيارات العديدة الاخرى في القرن العشرين (كالتعبيرية ، والسريالية ، ومدرسة اللامعقول الخ) . ويتيح للواقعية النقدية ، حتى عندما تصور المأسوات الشخصية ، أو تعرض العلاقات الانسانية الفردية ، أن تعكس التجهيز الاجتماعي للاحداث ، وأن تعرّي اللاانسانية العميقة للعالم البرجوازي .

والمأساة التي يصورها همنغواي في « وداعا أيها السلاح » ، تدور في طبيعة تتنسم فرحة الحياة . هناك واد فسيح يقع بين روابي مكسوة بالاشجار ، تبرز قممها بين الغيوم الكسلى ، قد دنسه دوي المدافع وسفك الدماء غير المعقول . ويفقد الجيش المهزوم الذي ينثر في طريقه الجثث والاسلحة والسيارات يفقد في نفس الوقت ، أوهامه ، حول صحة الحرب التي يخوضها ، وايمانه بصواب الدعاية القومية التي حشيت بها ادمغة الجنود . وقد أبرزت عبثية الاحداث ايضا بواقع ان المنتصرين ، أي جيوش الامبراطور ، قد حصلوا على نصر جزئي في هذه الحرب الخاسرة ، التي ستعقبها ثورة ، ومعاهدة فرساي ، وسنوات من التضخم والمجاعة ، وسطو الفاشية . ان انقشاع هذا الوهم قد عاشه بطل الرواية ، هنري ، وهو ملازم بسيط ابتلعته الحرب . فالتجارب الهائلة التي نزلت به بالجملة ليس لديه ما يعارضها به سوى تعطشه الى السكينة والسلام والمباهج والرغبات الانسانية البسيطة . انه لا يحسن التفكير سياسيا ، ولا يعرف أن يحلل العلاقات بين العلة والمعلول ، ولكنه لم يعد يطيق الحرب ، وهو يرفض عبء الاعتبارات التي تبرر اشتراكه في هذه المعركة التي يقتل فيها الاخ أخاه . ان همنغواي يضع قوة المحبة ، والقرابة الانسانية ، والفرح وكمال الحياة في مقابل قسوة الاحداث التاريخية ، التي يريد بطله ان ينجو منها بالتجائه الى محيط الحياة الغريبة . ولكن هذه المحاولة للتخلص من تناقضات الوجود ، التي لا يمكن تفاديها ، مستحيلة ، وقد انتهت نهاية مأسوية . فموت « كاترين » ليس اذن حادثا محتوما . وخاتمة الرواية المأسوية الزاخرة بالغنائية والتعاطف مع الانسان كانت تكشف عن عدم تلاؤم الآمال والرغبات الانسانية مع ظروف الحياة الموضوعية . من أجل ذلك كانت رواية همنغواي

رغم تركيزها الخارجي على تصوير العواطف الانسانية الخاصة ، تحتوي على قوة كبيرة في النقد الاجتماعي تحمل على الاهتمام بالمصادر المادية للمآسي الانسانية ، واسباب مأسوية الوجود في العالم القائم على اساس الملكية ، ويضطر البطل الى البحث عن جواب عن المسائل التي تطرحها الحياة ، وتحديد موقفه من القوى العاملة في المجتمع . هذه الضرورة لدراسة الحقيقة الاجتماعية المادية أصبحت بديهية في نظر الواقعية النقدية ، لان الوضع التاريخي الذي تكوّن في ختام الحرب العالمية الاولى ، وثورة اكتوبر العظمى ، بمفاقمته التناقضات بين المجتمع والشخصية الى الحد الاقصى ، قد جعل مصير هذه الاخيرة يرتبط مباشرة بنهاية النزاع الذي تتقابل فيه القوى الاجتماعية في المجتمع البرجوازي .

وكان الفنانون ، التابعون للواقعية النقدية ، الذين كانوا يشعرون بدينامية المجتمع ، ويراقبون التغييرات الجارية فيه ، ويلاحظون انحطاط النظام الرأسمالي أخلاقيا واجتماعيا ، يدرسون بعناية لجوء البرجوازية الى أشكال من الارهاب تهدف الى المحافظة على سيادة طبقتها . فبالاساس الايديولوجي للضرورة ، التي تشعر بها الطبقات الحاكمة بأن تلجأ الى اشكال جديدة من السيطرة ، كان يصطدم « هانس كاستورب » ، بطل رواية توماس مان ، « الجبل السحري » ، أول نتاج لواقعية القرن العشرين يقدم تحليلا للفاشية ، ومصادرها الايديولوجية ، وطرق تأثيرها في عقول الناس .

فكفنان كان توماس مان يلاحظ المرض الخطير الذي كان يعيث في مجتمع عصره. وكان هذا المرض ، في رأيه ، مندمجا بالنظام الاجتماعي المشرف على النهاية ، فكان يدرس الاعراض الروحية لهذا المرض ، عن طريق التحليل الفني . وقد جدد فنه ، الذي هو قمة من قمم الواقعية النقدية ، التقاليد الواقعية بصورة جذرية ، فأعان بذلك على تكوين لغة فنية قادرة على التعبير ، بشكل ملائم ، عن حياة عصرنا الروحية المتحركة ، وعن الفوضى والاضطراب السائدين في وعي الناس المصطدم بتناقضات التاريخ المعاصر ، التي لا ترحم ، والطابع غير المعقول الذي يدخله انحطاط شكل واه من أشكال الحياة في الكائن وفي التطور الاجتماعي .

وقد وسع « مان » ، باحتفاظه بأحساس حاد جدا بالحياة وادراك حي للكائن ، دائرة التصوير ، في تعميماته الفنية ، حتى الرمز ، خالعا بذلك على الفكرة المجردة أو الفكرة السوسيولوجية ، في الوقت نفسه ، طابعا حسيا حقيقيا ، ومكسبا اي ظاهرة حسية معينة معنى واسعا . فالحياة في المصح ، القائم على جبل « برغوف » المرتفع ، حيث وجد البطل ، هانس كاستورب ، بتضافر ظروف عدة ، ترمز الى الحياة في المجتمع المبني على أساس الملكية الخاصة . وبنفس الطريقة التي تجتاز بها خطوط القوة حقلا ممغنطا ، تعبُر عملية التدرج، الدائرة في الحياة الواقعية ، المادية،

حياة سكان « برغوف » ، منعكسة في الحقل الروحي ، أو الجو الفكري الذي يحيط بهانس . والمعركة ، التي تدور حول روحه ، ضد ممثلي مختلف التيارات الاجتماعية ــ السياسية للفكر البرجوازي المعاصر ــ بين « ليونافتا » ، المتحدث باسم الحكم المطلق ، وهو يسوعي متفلسف يشرح افكار الايديولوجية الفاشية ، بين خصوم متعصبين يطمحون الى السيطرة على تفكير « هانس كاستورب » ، رامزين الى معركة الافكار الدائرة من اجل « الروح الاوربية » ــ هذه المعركة أتاحت للكاتب ان يصور الحالة الحقيقية والموضوعية للقوى الاجتماعية التي يناصرها سادة تفكير « هانس » الوهميون .

فلودوفيكو سيتمبريني ، وهو خطيب لبق ، مؤيد لافكار « النهضة » الانسية، يؤمن ايمانا صادقا بتقدم الانسانية ، وقوة المعارف ، وهو عدو للفوضى والبلبلة ، ومناصر للعقل ، وفي رأيه ان العقل سيقود البشر في النهاية الى ارض الميعاد ، الى انتصار الديمقراطية الكامل ، لودفيكو هذا يشعر تماما بخطر أفكار ليونافتا الفوضوية والدموية على حياته هو وعلى « الروح الاوربية » . الا أنه يكشف عن تفاوت مخزيين قوله وعمله ، وعن ايمان شديد بالكلام الذي هو مقتنع بأن تأثيره يستطيع ان يوقف تيار الرجعية الذي يفرق أوربا ويهدد بتدمير المؤسسات الاجتماعية ــ السياسية العزيزة على قلبه .

ان عناصر كثيرة من الآراء التي يعبر عنها سيتمبريني هي قريبة من افكار توماس مان نفسه . ولكن احساسه العميق بالتاريخ ، واخلاصه للحقيقة ، وهما سمتان تتميز بهما الواقعية من حيث كونها منهجا للابداع ، ورغبته في تعميق المعرفة بالسيرورات الاجتماعية ، التي تحدد حركة الحياة ، قد مكنته من اكتشاف وتبيان الضيق التاريخي لاهداف سيتمبريني الاجتماعية ــ السياسية ، وعجزها عن التغلب على المصاعب الحقيقية ، التي كانت تنتصب على طريق التطور الاجتماعي للبشرية .

وخصمه ، اليسوعي « نافتا » ، هو أيضا ابن للمجتمع القائم على أساس الملكية الخاصة ، وهو مدافع عن مبادىء الديمقراطية البرجوازية الآفلة ، كسيتمبريني سواء بسواء . ان ايديولوجية « نافتا » هي نتاج الرجعية الامبريالية ، التي تحولت الى الهجوم ان على الديمقراطية البرجوازية أو حقوق الجماهير وحقوق الشخصية (اي الفرد) . فهو يرفض رفضا قاطعا كل أخلاق عامة ، على اعتبار أنها مظهر وتبرير لضعف الانسان ، وهو يعارضها باللاخلقية ، التي تشكل محور اخلاق السادة . فمبداه الايديولوجي خليط من مذهب نيتشه واللاعقلانية ، وهو تمجيد للعنف وعبادة للالم واحتقار للعقل ودعوة للغرائز . وليس امامه سوى مهمة واحدة : هي انقاذ العلاقات الاجتماعية القائمة على استغلال الانسان للانسان من الدمار ، وهو

مستعد ، من اجل تحقيق هذا الهدف ، للجوء الى أشد الوسائل فعالية ، ولبونافتا اذ يمجد المحققين في محكمة التفتيش « توركمادا » و « كونراد دو ماغدبورغ » ، اشرس ابطال الطغيان الروحي والاجتماعي ، يمجد كذلك أعمال محكمة التفتيش المقدسة ، معتبرا ان المحارق وعمليات التعذيب هي أقوى الحجج في مكافحة الهراطقة ، ومكافحة الذين يجرؤون على الدفاع عن حقوق الانسان ، وحريته ، وكرامته . واذا كان ليونافتا يقتصر على مماحكات تعبر عن الايديولوجية الفاشية وتهيئها ، فان تلاميذه ، الزاهدين في النظريات ، المكتفين بسهولة بالبديهيات ، التي يعلنها « المنظرون » من نوع نافتا ، قد انتقلوا من الاقوال الى الاعمال ، فراحوا يعدمون في ساحات المدن الالمانية ، مطلقين النار على العمال والمثقفين . لقد كانوا ، وهم يرفعون عقيرتهم بالاغاني المعادية للسامية ، يستعدون لحملة من أجل السيطرة العالمية .

وقد عرف توماس مان كيف يضع يده بمهارة على الخطر الذي كانت تنطوي عليه الايديولوجية الامبريالية ، والفن الذي كان يتغنى بها ، وهو فن مشبع بالافكار المعارضة للانسية ، وكانت صورة « نافتا » هي التي تبين هذا الخطر ، وبطل الرواية « هانس كاستورب » ، يتخذ موقفا حذرا ، سواء من خطب سيتمبريني أو من احاديث « نافتا » الديماغوجية ، محتفظا لنفسه بحق الاختيار التاريخي .

وهناك قوة اخرى تؤثر في عقل هانس وقلبه ، وهي القوة العفوية للثورة ، التي تبدو له في شكل غير واضح ، يؤلف فيه حب الحرية المعادية للبرجوازية والمتجهة نحو الفوضوية ، والسيطرة الاساسية للحب ، خليطا عجيبا يسحر هانس في صورة الروسية كلودياشوشا ، احدى شخصيات برغوف .

وقد تابع الكاتب بانتباه وتعاطف واهتمام ، لا حد لها ، الثورة الروسية ، التي لم تكن سمات عديدة من طابعها وقواها المحركة واضحة له مع ذلك ، كما تبين رواية « الجيل السحري » ، وكذلك البحث الادبي والفلسفي الذي يحمل عنوان : « غوتيه وتولستوي » . فبعد ان أحس بطل الرواية بشعور الحب والحرية ، بقي وحيدا مع نفسه باحثا عن طرق المستقبل المتوحد . ومثل هذا الحل لمصير البطل لم يكن يعني فقط عدم تمكن الكاتب من تخطي الحدود الايديولوجية للوعي الديمقراطي ، الامر الذي يتميز به فنانون كثر ينتمون الى الواقعية النقدية ، بل كان يعكس كذلك المصاعب الموضوعية للتطور التاريخي في البلدان الرأسمالية البالغة النمو ، ومصاعب استيعابه .

لقد كان سقوط وانحلال الديمقراطية البرجوازية بديهيين ، وقد اصبحت هذه الواقعة التاريخية المحتومة لافتة للنظر ، بصفة خاصة ، ابان الازمة الاقتصادية ، التي هزت اركان البناء الاقتصادي الرأسمالي . ومع هذا فلا الازمة ولا هرم

الديمقراطية البرجوازية اديا الى نشوء وضع ثوري : ذلك ان البرجوازية ، بعد أن حطمت الحركات الثورية في اوربا الغربية خاضت نضالا شرسا ضد الافكار الثورية ، وشنت حربا صليبية ضد الشيوعية واستخدمت أساليب جديدة للحفاظ على سيطرتها الطبقية ، واطلقت العنان ، في اضعف حلقات النظام الرأسمالي ، كايطاليا والمانيا ، للرجعية الفاشية ، التي اندفعت ضد الجماهير الشعبية ، مدمرة جسديا الجـزء الاكثر وعيا والاشد ثورية من الامـة ، مخيلة الشعب بالماحكات القوميـة والعنصرية ، ناشرة بين الجماهير اشنع الغرائز واحطها .

ان عملية التدرج العميقة التي تميز مصير العالم المؤسس على الملكية الخاصة ، اي الانتقال من الراسمالية الى الاشتراكية ، لم يدركها الوعي الديمقراطي ، الذي كان يجد صعوبات جمة في فهم المعنى الكلي للاحداث التاريخية التي تخفي جدليـة التطور التاريخي . ولكن الواقعيين النقديين ، لدى اصطدامهم بالاعراض البديهية لازمة النظام الراسمالي ، ولدى دراستهم واحاطتهم بالحياة ، والواقع الاجتماعي الحسي ، انتهوا الى خلاصة صحيحة فيما يختص بالاحداث .

واذا كانت رواية « الجبل السحـري » ، لتوماس مـان ، تحلـل الجانب الايديولوجي من الفاشية ، متناولة وناقدة ، قبل كل شيء ، ترسانتها النظرية ، فان روايات « فوختونغر » ، وخاصة « نجاح » التي كتبت قبيل مجيء هتلر الى الحكم ، كانت تصور الى حد ما ، الجانب العملي من الفاشية ، والطرق التيطبقت بها بالفعل الافكار الغامضة التي صاغها منظرو العنف .

كانت رواية « نجاح » تشتمل على لوحة واسعة لحياة المانيا ابان تحولها الى الفاشية ، فقد ابرز فوختونغر ، من بين الاعراض الاساسية لهذا التدرج المشؤوم ، تفكك المؤسسات الديمقراطية البرجوازية ، وانتقال الادارة السياسية التدريجي الى الاوساط الصناعية والمالية التي كانت تحرك السياسيين والموظفين . وقد نوه بجزع البرجوازية وكبراء هذا العالم امام الجماهير الشعبية ، التي خرجت لتوها مـن الحرب ، يراودها الامل في أن يتغير النظام السائد ، والتي أصابتها بالخبال سنوات التضخم القاسية التي كانت في مصلحة الطبقات المتمولة . وبين ان ذلك الخوف كان يجبر رجال الصناعة والمال على تأييد الحركة القومية ـ الاجتماعية ، التي اطلق عليها في الرواية اسم حركة « الالمان الحقيقيين » ، وتأييد فوهررها هتلر ، الذي يحمل ، في « نجاح » ، اسم « روبرت كوتزنر » . والى جانب هذا المشعوذ ، المعجون بالكبرياء الذي عرضت صورته بروح انتقادية ساخرة ، يضع الكاتب الجنرال « فيزمان » ، الذي يمكن اكتشاف مثاله بسهولة ، أي الجنرال « لودندورف » ، سائرا بذلك طبقا للحقيقة التاريخية ، وموضحا الرابطة العضوية بين الايديولوجية العسكرية وبين الفاشية ، ومبينا ان احد مصادر الرجعية الفاشية هو الروح الانتقامية ، وقومية

البرجوازية الالمانية ، التي صورت قسوتها العدوانية وانعدام حسها التاريخي كذلك في مؤلفات هنريتش مان وليوتهارد فرانك وغيرهما من الواقعيين النقديين .

ان روبرت كوتزنر يجند ، تحت لوائه جميع عقابيل المجتمع ، من القتلة المأجورين والمعادين للسامية ، المستعدين لارتكاب كل الآثام ، والبرجوازيين الصغار الذين حصروا بين فكي كلابة التضخم . وخدم بعض الشبان ممن سممتهم الحرب والايديولوجية الحربية ، ومن لا يحسنون سوى مهنة واحدة ، هي مهنة الجندي ، اي لا يحذقون سوى القتل ، ومن لم يألفوا السلام والبطالة والتضخم ، خدموا كقوة للعنف تحت تصرف الزعماء النازيين .

وكان جو الكذب والهيستيريا والقسوة ، الذي اوجدته الفاشية ، قد قلب العقول ، فقد كان المحرضون الفاشيون يقترحون وسائل غاية في البساطة لحل التناقضات الاجتماعية، وقد اكتسبت تخطيطية حلهم الى جانبها كثيرا من المترددين. ذلك ان الكذب الذي أشاعته الفاشية وديماغوجيتها الاجتماعية ، المعززة بالارهاب ، كانا يحدثان اثرهما التخريبي ، خاصة وان الديمقراطية البرجوازية ، كأسلوب للحفاظ على سيطرة الطبقة البرجوازية ، قد برهنت عن ضعفها وخورها .

ولم يكن في مقدورها أن تتطور في المانيا ، وتتكيف حسب الظروف التاريخية الجديدة ، كما حدث في البلدان الاخرى البالغة التطور ، وقد صور انحلالها ، في عهد « ويمار » ، في رواية « نجاح » تصويرا لا رحمة فيه .

فقد بين « فوختونغر » ان الجمهورية الديمقراطية لم تكن سوى واجهة تخفي وراءها القوى الجامحة . فاذا كان المدافعون عن الديمقراطية البرجوازية التقليدية ، المتعودون على مفاهيم الحق ابان عهود الديمقراطية الاولى ، والعاجزون عن التعود على عهد اللامساواة هي الحق فيه ، وانعدام الحقوق هو القانون ، اذا كان هؤلاء يموتون تباعا ، واذا كان هناك أناس ، كالنائب « غاير » يعترفون بأن الاشكال القديمة لسلطة الدولة في انحطاط ، ويحاولون التخفيف من شدة الهجوم الذي تشنه الرجعية الرأسمالية ، فان اغلب السياسيين البرجوازيين قد اقبلوا طواعية على عقد تسويات واتفاقات مع الفاشية ، من شأنها أن تسهل امامهم الوصول الى الحكم . وقد ظهرت السمات النموذجية ، لهذا الصنف من سياسيي الديمقراطية البرجوازية المتعاونين مع الفاشية ، في الرواية مجسدة في شخص « كلنك » ، وزير العدل البافاري السابق .

لقد نقد الكاتب المجتمع بعنف ، ولكن نقده كان يقوم على اساس ايديولوجي معقد ، والتناقضات الداخلية الملازمة لمفهومه للعالم والتي تطبع النقد الفوختونغري ، كانت تميز كذلك الواقعيين النقديين الاخرين ، لان مفهومهم للعالم كان متناسبا مع المستوى الذي وصل اليه الوعي الديمقراطي في تلك الحقبة .

كانت رواية « نجاح » تعكس الشك العميق ، الذي كان يتميز به عدد كبير من الواقعيين النقديين، فهؤلاء لم يكونوا، في الواقع ، يؤمنون بالطاقات الخلاقة المتوفرة في الجماهير الشعبية ، ولا يثقون بدورها التاريخي . ويكاد نضال الطبقة العاملة الثوري يغيب عن نظر الكاتب ، وطبقة الفلاحين مصورة ، في الرواية ، ككتلة متراصة نمطية ، وكسور طبيعي للفاشية المتصاعدة . وقد شعر فوختونغر ، ككثير غيره من الواقعيين النقديين ، بقوة الافكار المنطوية في ثورة اكتوبر . ولم يكن يساور الكاتب ادنى شك في التأثير العميق الذي كانت تمارسه الثورة وافكار الثورة في العالم القائم على اساس الملكية الخاصة . فقد أدخل في روايته وجه المهندس « بروكل » ، الذي يحمل ويمثل الافكار الثورية في هذا القرن . ولم يتخذ ، في اي مكان من الرواية ، موقفا معاديا أو سلبيا من هذا المهندس ، الا ان مجمل مفهوم المهندس للعالم ظل ، مع ذلك ، بعيدا عنه تماما .

ان فوختونغر يعترف بقوة وفعالية الافكار التي يعبر عنها الشيوعي كاسبار بروكل ، ولكنه لا يرى كيف يمكن لهذه الافكار ان تدخل في اعماق الحياة الروحية والاجتماعية لاوربا الراسمالية . فهذه الآراء لا تؤلف ، في نظره سوى واحدة من مركبات متوازي أضلاع القوى التاريخية ، سوى عنصر واحد من العناصر الداخلة في المركب الفسيفسائي للحياة الروحية في المجتمع الحديث . وهو لا يقبل أنظار «بروكل» على اعتبار ان الفكرة التحريرية التي يبشر بها هذا الاخير ، غير متوافقة مع الانسية. فقد التزم فوختونغر ، الذي لم يتمكن من رؤية المحتوى الانسي للافكار الثورية ، بالمفهوم الليبرالي ـ الديمقراطي لانسية تأملية بطبيعتها . ومع اعتراف فوختونغر بضرورة تغيير الواقع بوصفه غير معقول ، فقد كان يرى ، مع ذلك ، ان سلاح هذا التغيير ينبغي ان يكون هو الكلمة ، وتربية الانسان تربية تقدمية طبقا للروح الانسية، التي يرى أنها تمكن من اعادة بناء العالم دون تحطيم نظام العلاقات الاجتماعية القائم ، أي دون اللجوء الى الثورة . لقد كان هذا الاسلوب ، الذي اقترحه فوختونغر لتخطي التناقضات الاجتماعية ، معبرا فيه عن وجهة نظر مميزة للواقعية النقدية ، شاهدا على أزمة التاريخية الملازمة للوعي الحديث ، البرجوازي والديمقراطي . وقد حملت هذه الازمة فوختونغر ، الذي يبدي ، مع ذلك ، ملاحظات بالغة الصحة حول الحياة، على رسم لوحة غير مطابقة للواقع كل المطابقة ، كذلك شعر عدد من الواقعيين النقديين شعورا قويا بعدم مطابقة تصوير التاريخ الحي في العصر الحديث للواقع المتطور باستمرار ، وبعجز الواقعية النقدية عن ادراك صورة الواقع وتأليفها .

ولذا فقد قرر بعض الواقعيين النقديين ، مثل دوس باسوس ، أن يستعينوا بمبدأ المونتاج ، لتصوير جدلية العلاقات بين التاريخ والانسان ، بين البطل والتيار

الحي للتاريخ . فقد كان هذا الكاتب (باسوس) يدخل في السرد نشرات صحفية تتضمن أنباء شتى عن أحداث الحياة الاجتماعية . ومهمة هذه المجموعة، التي يدعوها « عين التصوير » (Camera - eye) ، هي ان تصور حركة الزمن ، وتنقل اللوان الفريد لعصر ما ، اي تنقل أصالته . ولكن الفصل الآلي لواقع التاريخ الحي ، ولمصائر الابطال ، لم يكن يعمق لوحة الواقع ، بل يتحول الى الطريقة الادبية . ومبدا التصوير التزامني لمصائر الابطال ، المتوازية والمتقاطعة ، الذي يهيمن على ثلاثيته : « الولايات المتحدة الاميركية » (U.S.A.) ، التي تضم روايات : « خط العرض ٤٢ » (١٩٣٠) ، و« الف وتسعمئة وتسعة عشر » (١٩٣٢) ، و« الثروة » (١٩٣٦) يشهد بعدم مقدرة الكاتب على فهم جميع العلاقات التاريخية ، بين العلة والمعلول ، التي تحدد تطور المجتمع ، وتتحكم بالمصائر الانسانية . ولم يكن فصل الانسان عن تيار الزمن ، أو التاريخ فقط عرضا من أعراض أزمة التاريخية ، فهذه العملية التدرجية نفسها كانت وليدة اسباب أكثر شمولا ، منها عدم وجود وضع ثوري في البلدان الراسمالية المتطورة ، وعدم دقة الآراء ، التي كانت لدى الواقعيين النقديين ، عن آفاق التطور الاجتماعي . فالتاريخ ، في نظر فوختونغر مثلا ، هو التوازن المأسوي بين قوى العقل وقوى الغباوة ، وقد توصل أرنست همنغواي الى مفهوم رواقي للعالم . فالتجربة الرهيبة للحرب العالمية قضت ، بالنسبة اليه ، على كثير من القيم الاجتماعية والاخلاقية في المجتمع البرجوازي ، موضحة بطلان ما لديه من المثل ، ولكن هذه التجربة أرهفت الى حد كبير احساسه بالحياة مضاعفة قدرته على الشعور بتمام الكائن ، وفاعلية المباهج اليسيرة في الحياة . فالخط المنحني الذي ترسمه تروتة علقت في الشص ، وخرير جدول ينساب وسط الغابات ، ورائحة الصنوبر وحطب العرعر المشتعل ، واتقاد عواطف الحب ، واثبات الرجولة والكرامة الانسانية في موقف حرج وخطر في بعض الاحيان ، ومباريات الملاكمة أو حفلات مصارعة الثيران هي الاشياء التي يعارض بها همنغواي قسوة وحمق وجفاء الكائن البشري في العالم الذي يثير الحروب المفجعة ، فيفرغ الانسان ويحرمه من اسباب السعادة . لقد كان همنغواي يشعر بالهوة التي تفصل الانسان عن العالم الذي يعيش فيه ويسعى ، وبحاجات الفرد ، والنظام الاجتماعي الذي يورث الانسان الآلام منتزعا منه لذة العيش، مفسدا روحه، وقد عرف كيف يصور ذلك بمنتهى العمق . وكان همنغواي، الذي يقدر في الانسان شجاعته ، وحزمه ، وخاصته في الدفاع عن كرامته ، والاحتفاظ ، في المواقف الصعبة ، بمعنى الاخوة الانسانية والتعاون ، كان يبني آماله على قوة الاحتمال عند الانسان ، معتبرا ان رغبة الانسان في مقاومة ضغط الظروف، وقسوة الحياة ووطأة الظلم ، ضرورة من الضرورات وواجب من الواجبات الاخلاقية . فاذا كانت الحياة قاسية ظالمة فعلى المرء الا يستسلم ، بل عليه ان يتحمل رزاياها

بعزة ورباطة جأش ، وان يمضي بشجاعة الى نهاية الطريق ، مكافحا ، دون وهن، كل ما من شأنه سحق الانسان .

ان الصلابية (أو الموقف الرواقي) هي الفكرة الرئيسة في نتاج همنغواي ، وفكرة الموقف الصلب من الحياة منتشرة في جميع مؤلفاته ، لا في القصص وحدها، حيث هي مفصلة الى الحد الاقصى (مثال ذلك قصة : «الذي لم يقهر»، و« خمسون الف دولار » و« ساعة انتصار فرانسيس ماكومبر » ، و« ثلوج جبل كيليمانجاروه »)، بل وفي رواياته الطويلة كذلك ، مثل رواية « أن تملك أو لا تملك » و« لمن تدق الاجراس » وحتى في قصته ، الرمزية الشكل : « الشيخ والبحر » . ان موقف همنغواي الوجودي والاجتماعي الصلب قد اضطره الى التركيز على دراسة السلوك الانساني ، وضاعف اهتمامه بالاوضاع النفسية التي تساعد على توضيح اتخاذ انسان ما قرارا يضطره الى التصرف طبقا لما يفرضه الواجب الاخلاقي الصلب . وهذا يفسر اتجاه الكاتب نحو دراسة موقف الانسان من الخطر والموت والمجازفة . هذا الاهتمام ، الذي أكسب قصص الكاتب توترا خاصا ، قد اضطره الى البحث عن مواضيعه في مجال غريب ، الى حد ما ، ومتعارض مع الحياة اليومية المبتذلة ، مما حد ، دون اي ريب من اصداء مؤلفاته في المجتمع ، لان حياة الملاكمين ، ومصارعي الثيران ، والمتشردين ، وصيادي الحيوانات الضارية ، والسياح المحظوظين ، وهواة الانفعالات الشديدة، لا تؤلف سوى جزء ضئيل من النشاط الاجتماعي لرجال المجتمع الراسماليين ، والنزاعات الدائرة في الوسط الذي وصفه همنغواي لم تكن متسمة بالطابع العام .

ان الصلابية المميزة لمفهوم الكاتب للعالم كانت تحدد مسبقا الخواص الاسلوبية لنثره . فالسمات المميزة لابطال همنغواي ، الذين يواجهون المحن وهم يصرفون بأسنانهم ، كضبط النفس والتركز على الذات ، والنفور من الكشف عن عواطفهم، قد تولدت عنها طريقتهم الفذة في اقامة العلائق : فهؤلاء الابطال لا يعبرون بصراحة عن افكارهم وعن عواطفهم ، فأصداؤها وحدها هي التي تتراءى من خلالها ، وهي اشارات من شأنها ان تستر حياة افكارهم البعيدة القرار . من اجل هذا كانت النصوص التحتية هي السائدة في مؤلفات همنغواي ، وهي تضفي طابعا متعدد النبرات على المواقف ، البسيطة ظاهريا ، التي يصفها في مؤلفاته .

على أن « الصلابية » كانت تحد ، بوضوح ، من قيمة المؤلف الاجتماعية . فالابطال ، اذ يدافعون عن كرامتهم ويتحملون بشجاعة ما ينزله بهم سوء الحظ ، أو يقضون دون ان يتحطموا داخليا ، انما كانوا يحلون مشكلات وجودية خاصة فقط ، ولا ينكبون على المسائل العامة للكائن الاجتماعي ، التي كان يتوقف عليها مصيرهم في نهاية المطاف . لقد كانوا ينشطون داخل نظام اجتماعي معين ويواجهون ضغطه ، لكن

دون أي محاولة من جانبهم من أجل تغييره ، ودون تفكير في الوسائل الكفيلة بالقضاء على القوى المعادية للانسان . ان تطور همنغواي الخلاق قد حد منه ، خلال زمن طويل ، ضعف حسه التاريخي ، أي واقع أنه لم يكن يرى مهمة التاريخ قادرة على دفع الانسان ، وحشد جميع قواه الروحية والعقلية ، وملء وجوده بمحتوى هام ، وعام كذلك . وازمة التاريخية، المنعكسة في وعي الواقعيين النقديين لم يكن من الممكن التغلب عليها الا بالرجوع مباشرة الى القوى التاريخية الحية الفعالة ، مع تخطي أوهام « الصلابية » (stoicisme) ، التي كانت ، في نهاية المطاف ، تبرهن عن ضيق الوعي الاجتماعي ، والعجز عن تمييز القوى الايجابية في الحياة ، تلك القوى الماضية في تغيير الكائن الاجتماعي وفتح الانسان على النشاط التاريخي .

ان ايمان همنغواي بالانسان ، وحبه له ، وكذلك الطابع الديمقراطي الذي تتسم به أفكاره الاجتماعية قد منحته الامكانية بأن يكون له مفهوم عن العالم أكثر تاريخية من شأنه ان يوسع المدى الاجتماعي لواقعيته ، مما يتيح للكاتب ان يدخل ، في حقل تصويره ، التناقضات الاجتماعية الاساسية في عصره ، ويتغلب على تلك السمة التي ولّدتها « الصلابية » عنده ، الا وهي الاعتقاد بفعالية النضال المنفرد ضد الشر الاجتماعي .

هذا الوهم لم يكن يغذيه فقط تبعثر المصالح الانسانية ، الذي يتميز به المجتمع الرأسمالي ، وتركز الانسان على مصلحته الخاصة ، مما يقصيه عن أعضاء المجتمع الآخرين ، بل وكذلك ضعف الحركة العمالية في البلدان الراسمالية المتطورة ، وانقساماتها ، التي كانت تحول بين الطبقة العاملة وبين تجميع كل قواها للنضال ضد النظام الرأسمالي ، وتعرقل، بشكل خطير، تكوّن وعي جماعي داخل الطبقة الثورية. وقد أدى انعدام الوحدة هذا الى اشتداد الاتجاهات الاصلاحية في الحركة العمالية وتكثف نشاط الاحزاب الانتهازية اليمينية في الحركة الاجتماعية ـ الديمقراطية ، محولا الطبقة العاملة عن النضال السياسي ، دافعا اياها الى الاقتصار على الدفاع عن مصالحها الاقتصادية وحدها . من أجل ذلك كان الواقعيون النقديون ، باتجاههم نحو تصوير وضع الجماهير الشعبية ، وكشفهم بدقة عن عواقب الاستغلال الرأسمالي ولاانسانيته وقسوته ، يعكسون عدم نضج الجماهير من حيث وعيها الاجتماعي، ويعكسون عجزها عن اختيار الوجهة التاريخية الصائبة . ان مسألة المستقبل ، التي كانت مطروحة أمام ابطال « هانس فالادا » ، الذي يصف مأساة « بروليتاري بقميص أبيض » في عهد الاختلاجات الاقتصادية والسياسية للنظام الرأسمالي، كانت مطروحة كذلك أمام المزارعين المطرودين من اراضيهم ، الذين وصف مصيرهم المأسوي « ارسكين كولدويل » في قصص مفعمة بالمرارة والعطف على الفقراء . كما كانت مطروحة أمام الابطال الساعين وراء العمل على طرق أميركا الغنية ، وهم الابطال الذين

وصفتهم أهم رواية اجتماعية في الادب الاميركي الحديث ، وهي رواية « أعناب الغضب لشتاينبك ، وكانت مطروحة امام الواقعيين النقديين ، الذين لم يكونوا يتعدون ، بشكل تام باستمرار ، مستوى وعي أبطالهم .

في رواية فالاّدا يصطدم « بينبرغ » ، وهو مستخدم بسيط يحاول ان يعيش حياة بسيطة بالعمل في خدمة رب العمل لاعالة اسرته، يصطدم بالآلية، التي لا ترحم، لنظام اجتماعي لا يحفل برغباته وآماله وخططه . انه يسير نحو الهاوية بخطى وئيدة، ولكن أكيدة ، وينضم الى صفوف العاطلين عن العمل ، من سكان المنطقة التي تقوم فيها مدن الصفائح . لقد كان بالنسبة الى أرباب العمل وسيلة لزيادة أرباحهم ، وبالنسبة الى النقابات كان عبارة عن زبون ثقيل ، يرهق الموظفين النقابيين باستنجاداته الباكية .

وقد بيّن « فالاّدا » ان نمط الحياة في المجتمع القائم على الملكية الخاصة ، وظروف الكدح اليومي في سبيل لقمة العيش تفرغ الانسان ، بحرمانه من مباهج الحياة ، ومن كل امكانية للتفتح الروحي ، وخاصة بالحيلولة بينه وبين ادراك وضعه، والرجوع الى الاسباب التي ادت به الى هذا الوضع البئيس . ويصل «بينبرغ» هذا، بطل رواية هانس فالاّدا الشهيرة : « وماذا بعد » ، الى حد اليأس ، والى حالة من التبلد المعنوي الكامل . ولكن هذه الدرجة القصوى من تطوره تعقبها فورة من البغض للحياة وللعالم قاطبة . والناس ، الذين يشبهون بينبرغ ، يحاولون ان يجدوا حلا لوضعهم الاجتماعي الصعب فيتعلقون بالفاشيين ، أي انهم يقومون باختيار تاريخي خاطىء . ولم يكن الكاتب يقدر تمام التقدير امكان انخراط بطله ، بصورة نهائية ، في طريق خطرة لا بد وان تودي به . لقد كان يأمل تمنع بينبرغ الصفات الانسانية الايجابية في طبيعته ، عن ارتكاب الخطأ المميت باستسلامه استسلاما أعمى الى الديماغوجية الاجتماعية للفاشية ، والى وعودها التي كلفت ثمنا باهظا ، كما أثبتت التجربة التاريخية . وقد نشأ خطأ الكاتب عن أزمة التاريخية ، التي كانت تحد من تفكيره الفني : فالقرار المميت ، الذي اتخذه من هم على شاكلة بينبرغ، كان، الى حد كبير ، نتيجة لضيق تفكيرهم على الصعيد الاجتماعي ، وكان يبين بأي صعوبة كانت تدخل الحقيقة التاريخية في اذهان الناس ، وأي مقاومة هائلة كانت تلاقي فيحركتها، ويبين مدى الآلام البالغة التي كان على البشر ان يتحملوها ، لانهم ساروا بخضوع وراء القوى الرجعية في التاريخ .

واذا كان « فالاّدا » يظهر البشر مسحوقين تحت وطأة التناقضات الاجتماعية، وقد فقدوا القوة لمواجهة النظام الرأسمالي ، فان شتاينبك قد صور ، في روايته، اناسا ظلوا يناضلون ، ويدافعون عن حقوقهم الانسانية الاولية ، ضد نظام اجتماعي لا يأبه لحياتهم كأفراد . فهم لا يفيدون هذا المجتمع الا كاحتياطي يد عاملة رخيصة .

تنتقل اسرة « جو واد » في عربة نقل قديمة ، مع جمهور العاملين المطرودين مثلها من اراضيهم ، بحثا عن ارض الميعاد ، حيث يمكن لها ان تجد سقفا وعملا ، وحيث قد يتسنى لاولادها ان يذهبوا الى المدرسة ، وحيث يمكن ان تستقيم الاعمال ويتمكن الرجال من العمل .

ولكن مثل هذه الامال الخيالية قد راودت أناسا آخرين ، وهكذا ترى أسرة « جو واد » ان ألوف الإسر قد تركت اراضيها ، سائرةعلىغير هدى . ولماوصلوا الى كاليفورنيا، ذات الكروم والبساتين ، لم يجدوا سوى حقول تحيط بها الاسلاك الشائكة ، وملاك لا ينتقلون من مكان الى مكان الا تحت حماية ثلة من المرافقين ، وعمد (Sherrifs) وحرس خصوصيين مدججين بالسلاح ، وملاك يستخدمون العاطلين بأجور جد زهيدة ، واضرابات وحميات صفراء ، اي الظلم بأشكاله الاكثر تنوعا والاشد قسوة .

وقد بين شتاينبك ، المخلص لحقيقة الحياة ، تفكك أسرة « جوواد » ، التي كانت مترابطة في السابق بفضل العمل والتقاليد ، لانها لم تستطع مقاومة القوى الخارجية التي برزت في حياتها بصورة مدمرة . ولكن المؤلف يصور ، في الوقت نفسه تزايد الغضب داخل هذه الاسرة ، وتصاعد كراهية افرادها للظلم الذين يحيط بهم من كل جانب . انهم يواجهون هذا الظلم بشجاعة ، محتفظين بالاساس الاخلاقي في طبيعتهم ، مفرقين ، بحسهم السليم كشيغله ، بين الخير والشر ، بين الانسان الشريف والانسان اللئيم ، بين العادل والظالم . ولا تستطيع الارزاء التي نزلت بهم ان تفسد احساسهم بالاخوة والتعاون ، وتفهمهم لالام الاخرين ، واستعدادهم لمديد المعونة الى اي انسان آخر . ان شتانبك يرسم شخصيات معممة ، والى حد ما ، رمزية ، منمذجا فيها سمات الشغيلة ، واضعا نفسه في نفس زاوية نظرها لتقويم الاحداث .

وفي هذا تكمن مزية واقعيته وضعفها في آن معا ، كما هي الحال ايضا بالنسبة الى كثير من الواقعيين النقديين الاخرين . وتضطر الظروف نفسها افراد اسرة جوواد الى العكوف على أسباب الاحداث ، ومصادر الظلم الاجتماعي ، الذي هم على استعداد لمحاربته . ويصل الاب الى حد التفكير في ضرورة تغيير الحياة تغييرا كاملا، اذ ليس من المعقول ان تظل الامور سائرة على هذا النحو . ولكن الظلم الاجتماعي يبدو لهم كتجريد ، او كقوة غير شخصية ــ مثل البنك والتروست والشركة المساهمة . وهم لا يعرفون كيف يناضلون ضد هذه المجردات . ولا يتوصلون الى رسم لوحة مترابطة لتفاعل الاسباب والنتائج الاجتماعية ، ولذا فهم مستعدون لمحاربة بعض مساوىء المجتمع المتفرقة ، لا النظام الاجتماعي بمجموعه ، وهو موقف يشارك فيه الكاتب نفسه .

ان الملاك يخيفون آل « جوواد » ، ويضلونهم بالتحدث اليهم عن دسائس « الحمر » ، ولكن آل جوواد لا يشعرون تماما بالخوف من « الحمر » ، لانهم لا يعرفون ماذا يريد هؤلاء حقيقة ، والملاك يحرصون كل الحرص على أن يظلوا جاهلين لهذا الامر . ويود آل جوواد ان ينضموا الى الناس الاخرين ليدافعوا عن حقوقهم . هذا الشعور الجماعي يجد صعوبة في واوج الاذهان ، ولكنه كان هو الضمان ، الى جانب صلابة الشغيلة الخلقية ، لاسقاط الراسمالية ، التي لم تستطع افساد وتخبيل الجماهير الشعبية التي كانت تنضج بينهم أعناب الغضب ، ذلك الغضب الموجه الى العالم الراسمالي والى الظلم الذي يولده .

وقد عرف الواقعيون النقديون ، من خلال عكسهم ، بصورة موضوعية ، للمصاعب التي تلقاها الجماهير الشعبية كيما تصل الى وعي اجتماعي ارفع من الوعي الذي كان لديها ، عرفوا كيف يدركون العملية التدرجية التي تتكون بها ، داخل الشعب ، القوى القادرة على مجابهة الرجعية الامبريالية ، القوى التي ترى ان مسالة طابع العمل الاجتماعي لا تنفصل عن النضال ضد الظلم السائد في العالم البرجوازي .

وقد احدثت دراسة هذا التدرج تأثيرا عميقا في منهج الواقعية النقدية ، بحيث مكنتها من التغلب على ازمة التاريخية وأتاحت للواقعيين النقديين أن يبلغوا ويستكنهوا بشكل اكمل ، جوهر التناقضات التي تمزق المجتمع الحديث . وقد دفعت دراسة هذا التدرج الواقعيين النقديين الى اعادة النظر في قيم كثيرة ينطوي عليها المجتمع البرجوازي ، وهي قيم اساسية في بعض الاحيان ، واضطرهم الى اعادة البحث في مسالة واجب الشخصية الاجتماعي وعلاقة هذه الشخصية بالنضال الاجتماعي ، ووسع اطر ومعنى النزاعات التي هي في اساس مؤلفاتهم .

لقد اصبحت « سالكا فالكا » ، وهي ابنة امراة أمية مسحوقة بالبؤس ، مستقلة ، بعد خروجها من شقاء لا يدانيه شقاء ، من حياة القرية الضيقة وللجهل ، وبعد ان ظلت تصطدم كل يوم بالقسوة الانسانية ، ووجدت لها مكانا تحت الشمس ، واستقرت في العالم الذي كانت مضطرة للعيش فيه ، مع علمها بعيوبه ، مقاومة ضغط الشر ، ورائدها في ذلك احساسها بالعدالة والكرامة الانسانية . فبعد ان كانت امية في سن المراهقة ، وبعد ان دفعت ثمن سعادتها عملا شاقا قليل الاجر في معمل محلي للتعليب ، اصبحت سكرتيرة لنقابة الصيادين ، تدافع بجراة عن مصالح رفاقها ومصالحها الشخصية ، مستعدة للرد على كل من يعتدي على حرية وحقوق شخصها . انها لا تخاف من الحياة ، لانها تشعر بقدرتها على مقاومة ظروف الحياة المعاكسة ، التي يفرضها العالم القائم على الملكية الخاصة على الانسان ، الا انها لم تفهم بعد كل شيء عن العلاقات والدسائس السياسية التي يحوكها ارباب العمل

ورجال السياسة المحترفون ، الذين يسعون الى اذلال الصيادين ، ولكنها تعرف جيدا ما هو عدل وما هو ظلم في الحياة ولا تتردد في الدفاع عن قضية عادلة عندما يتطلب الامر ذلك . وقد بين « هالدور لاكسنس » الطابع القـوي والبطولي الـذي يتحلى به الانسان المنبثق من الشعب ، عندما يتوصل الى فهم اهداف الشغيلة التاريخيـة، وفهم الوضع الحقيقي للجماهير التي هي غرض للاستغلال في المجتمع الراسمالـي. ان فنـه القصصي الغني بالتلوين ، الذي يمزج بين الغنائية والسخر ، وينبع مـن الملحمـة الشعبية ، ودقة تحليله الاجتماعي للواقع ، ودراسته اليقظة للوسـط الاجتماعي الذي يكوّن الشخصية الانسانية ، كل هذا قد مكنه من تعميم التطورات التدرجيـة الاساسية التي كانت تجري في الوعي الشعبي ، وبعث روح التفـاؤل التاريخية ، تمدها ثقة قوية بالقوى المعنوية للشعب ، في لوحة الحياة القائمـة ، المصورة بكل حقيقتها .

لقد شهدت الناحية الايسلندية الصغيرة ، التي تعيش فيها « سالكافالكا » وتناضل ، تسرب افكار الثورة الاشتراكية بشكل ضعيف ومبسط ، ولم يكن مروج هذه الافكار ، « أرنالدور بيونسون » ، سوى حالم يحب الافكار المجردة ، لا الناس الذين يتعين على هذه الافكار أن تلهمهم وتقود خطاهم . من اجل هذا ينتهي نزاعه مع الحياة بالفشل ، ولا تؤتي دعايته ثمارها . وتدرك سالكافالكا ، بحدسها ، صحة هذه الافكار ، ولكنها لا تعرف كيف تطبقها في حياة يضلل فيهـا التجـار المحتالون والساسة الدهاة الصيادين الجهلة ، مسممين افكارهم بالتعاون الطبقي ، مثيريـن بعضهم على بعض مالئين اجوافهم بالكحول ، مستعبدين اياهم من الناحية الاقتصادية، حائلين بينهم وبين توحيد جهودهم من أجل الدفاع عن مصالحهم الخاصة ، بيد أن وعيها الطبقي يفعم نفسها بكره شديد للاغنياء ، ومنذ أن حدث لديها ذلك التطور الروحي ظلت ماضية في وجهتها ، ولم تتوقف في منتصف الطريق . ان نفس الصفات الانسانية ، التـي كانت سالكافالكا تتصف بها ، كانت تميز كذلك مناضلي المقـاومة ابان الاحتلال النازي لاوربا الغربية .

لقد انعكست الاحداث التاريخية التي اثارها تصاعد الحركة المعادية للفاشية ، واندلاع الحرب الاهلية في اسبانيا ، على الواقعية النقدية مغيرة الجو الروحي في أوربا ما قبل الحرب . فأصبحت المسألة ، الخاصة بضرورة العمـل الاجتماعي ، والاختيار التاريخي الصحيح ، هي المسألة الرئيسية بالنسبة الى الواقعية النقدية ، خلال تلك السنوات الحاسمة ، فطغت على كافة مشكلات الحياة الاخرى ، التـي كان يتناولها الواقعيون النقديون . والجانب التأملي من مفهوم العالم عند كثير مـن الواقعيين النقديين ، وشكوكيتهم الاجتماعية ، وتصورهم الشعب كجمهور نمطي ، كل هذا قد قضى عليه منطق النضال ضد الفاشية نفسه ، والحركـة المعاديـة

للفاشية ، التي لم تكن تسهم فقط في دفع الواقعيين النقديين نحو تفكير تاريخي ، وهو امر طبيعي ومفهوم ، بل انها كانت ، بسبب من عدم تجانسهـــا ، تخلق من جديد ، من الناحية الاخرى ، أوهاما بأن في أمكان الديمقراطية البرجوازية ان تحل تناقضات العصر الاجتماعية . ولكن طابع التناقضات الصارخ ، وكون الخطر الفاشي حقيقيا وداهما ، والمثل الذي قدمته التجربة الاجتماعية في الاتحاد السوفياتي والذي ادخل الامل الى نفوس الناس ، واحداث التاريخ الحي الماضية قدما في اتجاه واحد ، كل ذلك قد غير ، تغييرا جذريا ، وعي الواقعيين النقديين ، مجبرا اياهم على حل المشكلات الاجتماعية بطريقة اخرى . لقد كانت سيرورة تزايد الطاقة الاجتماعية للواقعية النقدية شيئا عاما .

فلقد دافع رومان رولان ، زمنا طويلا عن القيم الروحية ، التي خلقتها الثقافة الديمقراطية ، في وجه التأثير المدمر الذي يمارسه المجتمع الرأسمالي . وزمنا طويلا دافع عن الانسان وكرامة الانسان من التأثير السلبي للايديولوجية البرجوازية محطما الاوهام التي تخلقها البرجوازية من اجل حماية مصالحها الخاصة . واخضع الافكار القومية الى نقد عنيف ، وهزىء بالاوهام التي كان المثقفون يخلقونها لانفسهم عن حرية الفكر المزعومة في المجتمع الراسمالي ، وعن استقلال الفــن بالنسبة الى الحياة والنضال الاجتماعيين ، وازال الحجب عن هذه الاوهام . وعرف كيف يرى ويكشف استعداد الساسة لبيع انفسهم ، أولئك الساسة الذين يشعوذون بأوامر الديمقراطية البرجوازية التي تخطاها الزمن منذ عهد بعيد ، والتي لم تعد توحي بغير الاحتقار . واطلق صفة السوق على الحياة السياسية والروحية في المجتمع الحديث ، حيــث يباع الناس والافكار والشرف والضمير ، وحيث اصبح الفن مجرد اكذوبة ، وتحول ضمير الفنان الى البغاء .

لقد كان يولي التجربة الاجتماعية في البلاد السوفياتية اهتماما لا حــد له ، مدافعا عنها من هجمات اعداء الاشتراكية ، الآباء الروحيين للعداء الحديث للشيوعية . وكان لا يفتأ يبحث عن الحقيقة التاريخية ، لافظا بجراة أوهامه الشخصية ، متخطيا اخطاءه الخاصة ، لان الطريق التي أفضت به الى الحقيقة لم تكن قط من أسهل الطرق ، وهو لم يخف اطلاقا ما كلفه الانفصال عن الماضي ليعثر على « صيغـــة الانتقال » من نمط تفكير اجتماعي الى آخر . وقد كانت مؤلفاته ، التي تتخللهـا عاطفة وجدانية قوية ، بما فيها روايته الباذخة « جان كريستوف » ، التي تدافع عن الانسان والانسانية ، كانت ، خلال زمن طويل ، متسمة بهدف اجتماعي غامض ، وتركيز على العالم الداخلي للانسان ، الذي ينتظر ان تحدث فيه تغيرات من شأنها ان تؤدي فيما بعد ، في نظر رومان رولان ، الى تغيير العالم وخلع الصفة الانسانية عليه . هذه الوسيلة لتغيير العالم ، التي كانت تبدو صحيحة لرولان ، تفسر شغفه

بأفكار غاندي ومبدأ اللاعنف (أهيمسا) . وقد كان منتظرا لهذه الافكار والمشاعر ان تحدد رائعته الثانية « الروح المفتون » ، التي بداها منذ العشرينات ، في عهد راح فيه المنتصرون يجتنون ثمار النصر الذي اشتروه بدماء الملايين من القتلى ، الذين سقطوا في ساحات الحرب العالمية الاولى ، وفيه تعقدت تناقضات العالم القديم التي لا يمكن التوفيق بينها .

فمنذ بداية الرواية كان يمكن ان تبدو شخصية « آنيت ريفيير » كامتداد لشخصية « جان كريستوف » ، الرجل الذي احتفظ ، في نفسه ، بأفكار الاخاء بين الشعوب والاخاء الانساني ، ودافع عنها ، مناضلا بمفرده ضد المجتمع . ولكن الكاتب ، الذي احتار ببطلته غابة أوربا الملتفة ، بعد معاهدة فرساي ، ونضج معها وهو يستمع ، بقلب منفتح ، الى نداءات التاريخ المرتفعة ، وينظر في وجه الحقيقة التي كان نورها يحدد بصره كفنان ، ويصور انحلال المجتمع البرجوازي وانحلال قيمه الاخلاقية والسياسية والايديولوجية ، وموت الشباب في حضارة المدينة ، ويصف دسائس السياسيين ، الذين يعدّون حربا جديدة ، ملحقين بذلك الضرر بمصالح شعوبهم ، مطلقين الرجعية الفاشية في وجه الجماهير التي تدافع عن حقوقها ، الكاتب ، رومان رولان ، وبطلته اصبحا يريان ان الحقيقة هي اليوم في جانب العالم الجديد ، الذي يبني الاشتراكية ، رغم الصعوبات التي لا يمكن تصورها ، فاتحا امام البشرية طريق المستقبل . والكتاب الذي يختم « الروح المفتون » ، وهو « المبشرة » وضعه الكاتب بعد أن تخطى الواقعية النقدية ، وبدأ منهجا جديدا ، هو الواقعية الاشتراكية .

من اجل هذا كان النقد الاجتماعي واضحا ، بشكل خاص ، في هذا الكتاب الذي يتوج السلسلة الروائية بكاملها ، ومن اجل هذا ايضا كانت السمات ، التي تعرّف بالشخصيات وبمواقعها الاجتماعية ، بالغة العمق . ودون أن يفقد رولان شيئا من مهارته ، بل بتحسينها ، على العكس من ذلك ، ابدع صورة بالغة النبل للام التي تحمل أمل المستقبل ، وتناضل في الحاضر من اجل العدالة . وتتخلل الرواية عاطفة مأسوية عميقة ، وايمان لا مثيل له بالحياة ، وبالقوى الخلاقة في المناضل ، في الانسان الدائب من اجل تطبيق الاهداف الاجتماعية للثورة .

واذا كانت « آنيت » ، في بداية حياتها ، تعتبر العواطف المقدسة ـ كالحب والامومة والعطف ـ كأرفع قيمة ، وتقدمها على الواجب الاجتماعي ، فان هذه العواطف ، وقد أصبح الان لزاما على البشرية أن تدافع عن نفسها من خطر الفاشية وترسم طريق المستقبل ، تنصهر لديها مع الواجب الاجتماعي ، كي لا تشكل ، من بعد ، سوى كل واحد ، ويكرر الابن ، « مارك » تطور أمه الروحي .

لقد كانت رحلته نحو حقيقة العصر اشد تعقدا ، رغم أنه لم يضطر الى معاناة

الحرمانات المادية والآلام المعنوية ، التي قاستها آنيت ، تلك الام الوحيدة التي قطعت علاقتها ببيئتها وبالرغد المادي . ولكن عليه أن يناضل ضد أوثان وأساطير الضمير البرجوازي ، ويتغلب على الاغراءات الروحية للفردية ، والخوف ، من الذوبان وفقدان الشخصية في مجموع من يناضلون من اجل افكار الاشتراكية . وعليه أن يلفظ المفهوم المثالي الذي كان لديه عن الثورة ، اذ كان يعتبرها انطلاقة ملهمة تحل دفعة واحدة جميع شكوك البشر الروحية ، وتناقضات الحياة الاجتماعية . ان التي توجهه هي « آسيا » ، فهي تعلمه ان الثورة ليست انطلاقة وحسب ، بل هي عمل صعب يجب ان يخلص العالم الجديد من مخلفاته والآلام وأخطاء العالم القديم ، وأن هذا هو الشغل الشاغل اليومي للايين الناس الذين توصلوا الى المعرفة والثقافة ، وهو عمل يتطلب الصبر والالهام . وتعلم « آسيا » ، التي مرت بالمدرسة القاسية للحياة والحرب الاهلية في روسيا السوفياتية ، مارك ان يبحث أمر البشر بطريقة واقعية دون الرجوع الى القيم المجردة ، ويفهم الانسان لا كتجريد ، بل بوصفه مشاركا في المعركة الاجتماعية التي يدافع فيها عن المصالح المادية .

ان أبطال « الروح المفتون » يستوعبون بطريقة متفاوتة تجربة ثورة اكتوبر الروحية ، وهذه التجربة تهيئهم للعمل الواعي . ويموت مارك اثناء النضال ضد الفاشية ، ولكن هدف حياته ، الذي يوحد بين الناس الذين يشقون طريق المستقبل، لا يموت معه : فالكتاب ، الذي هو قمة من قمم الواقعية في القرن العشرين ، يتضمن تحذيرا من ذلك الخطر المتعاظم ، الذي هو الفاشية ، كما يتضمن نداء للنضال من اجل الحرية .

لقد خلق رومان رولان ، باحتفاظه ، في قصصه ، بالاهتمام الواضح بالعالم الداخلي للفرد ، ودراسته بتمعن لنفسية شخصياته ، وادخاله أبطاله في التيار القوي للعصر ، وتناول الانسان في علاقاته بالتاريخ ، خلق طباعا مبالغا فيها ، وعمم في شخص أبطال الرواية الرئيسيين القوى الاساسية للتاريخ .

وقد توصل رومان رولان ، من خلال دراسته لوضع المجتمع في عصره ، الى تلك الخلاصة الموضوعية بحتمية سقوط هذا المجتمع ، وحلول النظام الاشتراكي محل النظام الراسمالي . وكان يرى أن واجب الانسان الاساسي هو النضال في سبيل احلال العدالة في العالم .

ان واقع فهم ضرورة النضال المشترك عند البشر ضد الشر الاجتماعي كان يميز كذلك تطور الابطال في مؤلفات همنغواي ، وهي مؤلفات وضعت ابان نمو النضال ضد الفاشية ، وكانت مشبعة باتجاهات معادية للبرجوازية بشكل واضح . ودقة النقد الاجتماعي التي تتميز بها رواية « ان تملك أو لا تملك » ، ناشئة عن فهم التعارض بين اخلاقية الاغنياء والفقراء (أو المالكين والمحرومين) ، والتباين الجذري

الذي يباعد بين مصالح الفريقين الاجتماعية .

وقد لجأ همنغواي ، في تصويره الفراغ الداخلي ، والانحلال الخلقي ، والاستخفاف المعلن والاناني عند الاغنياء ، الى رسم مخططات انتقادية لاذعة لرجال الاعمال ، والنساء الثريات ، وأزواجهن وعشاقهن السكيرين ، ولاولئك الرجال الذين لا احساس لديهم ولا روح ، والذين يقضون ايامهم على يخوت حاوية لاسباب النعيم يذرعون بها بحار الجنوب : وبدقة صارمة ينقل افكارهم في ساعات الارق ، عندما يختلون بأنفسهم ، ويكتشفون كل ما في حياتهم من عبثية ، وقد اعتمد على المعايير الاخلاقية للضمير الديمقراطي فخلق الشخصية الهجائية ، « ريتشارد غوردون » ، خادم الفن البرجوازي الذي يضع نتاجه في خدمة هؤلاء الاغنياء المنحلين. ويعكس همنغواي باحتقار اغراءات هذا العالم ، الذي لا يريد ان يعرف شيئا مما يجري في الحياة ، المتسمة بكدح الكادحين في سبيل الرغيف . ولكن جهود الانسان الفردية لا تكفي للنضال ضد عالم الاغنياء ، وضد النظام الاجتماعي الذي يسمح بوجود طبقات تعيش عيشة طفيلية من عمل الشعب ، ثم ان هذه الجهود هي ، على اي حال ، ابعد من ان تكون سائرة باستمرار في الاتجاه الصحيح . فهاري مورغان ، الذي يعارض بههمنغواي عالم الاغنياء ، وهو رجل قوي شجاع ، انما يتبع ، هو نفسه ، قوانين المجتمع الراسمالي التي لا ترحم ، ولا يعتمد الا على نفسه ، ولا يدافع الا عن مصلحته الشخصية ، وفي النهاية يخرج مغلوبا من معركته مع هذا المجتمع . والى نفس التفكير يصل الاب « جوواد » في رواية « اعناب الغضب » ، لشتاينبك . ولكن هذه الفكرة لم يكن لها ان تمثل نقطة انطلاق لتطور انسان ما الا عندما يكون هذا الانسان قد وجد امامه هدفا هاما من الناحية التاريخية ، فيما يتعلق بابطال مسرحية همنغواي ، « الطابور الخامس » ، وروايته : « لمن تدق الاجراس » ، كان هذا الهدف هو النضال ضد الفاشية ، الذي خاضه الشعب الاسباني ، فكان أول من صد ضربات العدوان الفاشي .

لقد قرر « فيليب رولنغز » ، الذي يعمل في مكتب مكافحة الجاسوسية الجمهوري ، اختياره ، لان الخطر الذي كانت تحمله الفاشية للحرية الانسانية قد وضح له وضوح البداهة. لقد فهم انه لا يمكن للمرء ان يظل حياديا في المعركة الضارية مع الرجعية الاجتماعية ، ولهذا هو ينبذ اغراءات عالم الاغنياء ويرفض البقاء بعيدا عن المعركة . وقد طرحت المسرحية على الانسان ضرورة مشاركته في المعركة الاجتماعية الدائرة في العالم ، الى جانب القوى التي تدافع عن الحرية والكرامة الانسانية والتقدم الاجتماعي . ولكن فيليب ، مع اعتباره الاشتراك في هذه المعركة واجبا عليه ان يؤديه ، ومع مجازفته بحياته باستمرار ، لا يمتزج تماما مع الهدف الذي يجب ان يستقر في نهاية الصراع الاجتماعي في عصرنا ، وفي هذه النقطة بالذات

من الواقعيين النقديين . ففيليب يتقبل ضرورة الاشتراك في المعركة الاجتماعية ، وهذا المفهوم الصلابي للواجب يميزه عن الثورويين الحقيقيين ، الذين يعتبرون اسهامهم في النضال من أجل تغيير العالم شكلا طبيعيا للعمل التاريخي ، مهما كان صعبا . والصلابة تميز كذلك « روبرت جوردان » ، بطل رواية : « لمن تدق الاجراس » .

ان النبرة التشاؤمية ، التي تميز « الطابور الخامس » ، وتميز هذه الرواية الاخيرة ، ليست متأتية فقط من واقع ان الرواية قد كتبت بعد هزيمة الجمهورية الاسبانية ، لقد كانت نتيجة لموقف الكاتب الاجتماعي . فابطال همنغواي ، رغم اعترافهم بضرورة الاشتراك في المعركة ضد الفاشية ، ومع اعتبارهم ذلك واجبا انسانيا ، لم يكونوا يعكفون ، مع ذلك على الاهداف النهائية لهذه المعركة ، أي على ما يتعين على الناس عمله بعد دحر الفاشية ، وعلى اي اساس ينبغي ان تقوم العلاقات الاجتماعية بعد ذلك . لم يكونوا يرون سوى المهام العاجلة ، التي كان يمليها عليهم تسلسل المعركة ، وكانوا يحلونها بشجاعة وشرف ، ولكن رفضهم مواجهة المستقبل كان يضفي عليهم صفة الضحايا ، ويعزز موقفهم الصلب من الواجب والحياة .

ان روبرت جوردان يتعاطف بصدق مع الشعب ، وقد خلق همنغواي الصورة العظيمة للمناضلة « بيلار » ، من قوات الانصار ، التي تجمع افضل ما في الطبع الشعبي من الصفات ، من بسالة ، وهدوء أعصاب ، وتفان ، وحب للحرية. وروبرت يثق ثقة مطلقة بالناس الذين هم من جبلة « بيلار » ، ولكنه أشد تحفظا فيما يتعلق بأولئك الذين يؤلفون طليعة الحركة الشعبية . انه يحارب ، الى جانبهم ، العدو المشترك ، ولكنه يختلف معهم ان في المبادىء او الاهداف . فروبرت يرى ان الاهداف التي وضعها القادة الجمهوريون ومستشاروهم السياسيون وأركان الالوية الدولية غير مطابقة تماما للاهداف التي يسعى وراءها ، هو ، المدافع عن المفهوم « اللنكولني » للديمقراطية ، وهو مثل أعلى تخطاه الزمن ، الا أنه عزيز عليه ، ومن أجله يضحي بحياته في المعركة ضد الفاشية ، عدوة الحرية .

ان عدم التطابق الداخلي هذا ، بين الفكرة المشرّفة للديمقراطية اللنكولنية ، التي يدافع عنها همنغواي ، وفكرة الاشتراكية ، التي أكدها الشعب خلال الحرب الاهلية ، قد طبع بطابعه الصورة التي قدمها الكاتب عن معسكر الثورة ، الذي رسم قادته بطريقة جد خاطئة . والشعور الدائم ، الذي كان يلازم همنغواي ، بأن الهدف الذي كان « جوردان » يحارب من أجله لن يتحقق ، كان يخلع على هذه الشخصية طابعا مأسويا . ولكن رغم الموقف المعقد الذي يحتفظ به الكاتب ازاء الوضع التاريخي المعروض في الرواية ، فان هذه الرواية تسيطر عليها فكرة ضرورة النضال ، تلك الفكرة التي تتخلل الاراء حول الموت ، والمشاهد المأسوية للحوادث ، وبطولة

الشعب ، لقد كانت الرواية ، من حيث محتواها ، تدعو الى المقاومة ، شانها شان مؤلفات الواقعيين النقديين ، الذين فهموا ضرورة الدفاع عمليا ، عن الانسية والثقافة والحريـــة .

لقد كان الواقعيون النقديون ، اثناء مضيهم في دراسة ظاهرة الفاشية ، يربطون ظهورها بأزمة النظام الراسمالي الهائلة ، ويأملون ان يفتح اندحار الفاشية طريق مستقبل افضل امام البشرية ، التي ستعرف كيف تستفيد من دروس هذه المصيبة التاريخية . وكانوا يتناولون أزمة النظام الرأسمالي من جوانب مختلفة ، ولكنهم لم يكونوا يتناولونها دائما بشكلها الاجتماعي المباشر . بيد ان تحليل ظواهر الحياة كان يقودهم ، دون خطأ ، الى نتائج اجتماعية . كان المدافعون عن النظام الراسمالي للعلاقات الاجتماعية يؤكدون أن الراسمالية هي التقدم التقني ، قبل اي شيء آخر . وكان يجيبهم الواقعيون النقديون الانسيون بأن التقدم التقني ، في ظل الراسمالية ، يعني استعباد الانسان وحرمانه من انسانيته . فبعد الحرب العالمية الاولى مباشرة ابدع « كاريل تشابيك » مسرحيته : «R. U. R.» (Rossumis Universal Robots) التي توقع فيها المخاوف المعبر عنها في أيامنا بخصوص الاحيائية الالية (السيبرينتيك) ومثل موت الانسانية تحت ضغط الانسان الالي (الروبوت) الذي خلقته العبقرية الانسانية .

وقد خلع تشابيك على « اناسيه الاليين » صفات وسمات انسانية ، ولكنه حرمهم من العواطف ، وكان منطق المسرحية برمته يرمي الى بيان ان المدنية ، بمكننتها للانسان وتقييسها له ، ستوصل التقدم الى طريق مسدود ، لانها ستحول الحاجات الانسانية الحقيقية الى حاجات وهمية ، وبذلك تدمر العواطف الانسانية . وظهور عاطفة الحب والعطف لدى هذه الالات الانسانية ، المخلوقة على صورة الانسان ، هو وحده الذي يمنعها من قطع خيط الحياة بصفة نهائية ، وآدم وحواء الجديدان يأخذان في خلق عالم جديد على انقاض العالم الذي مات .

ان الشعور العارم بالحياة ، الذي يميز موهبة الكاتب ، قد اتاح له ان يفهم العمليات التدرجية الاساسية الدائرة داخل النظام الراسمالي ، وان يعـــين ، في مسرحيته ، لا طرق حل النزاعات الجديدة ـ لانه كان عاجزا عن ذلك ، اذ ان الطابع التأملي لمفاهيمه الانسية قد منعه زمنا طويلا عن الالتفات الى العمل الاجتماعي المباشر ـ بل ، على الاقل ، المخاطر التي ينطوي عليها التقدم التقني الوحيد الجانب والمخيف في المجتمع البرجوازي . في الواقع ان كثيرا من الكتاب ، الذين اصطدموا ، في أيامنا هذه ، بالظواهر المميزة للراسمالية ـ الجديدة الحديثة ، والذين درسوا النتائـج الروحية للتطور الوحيد الجانب في « مجتمع الاستهلاك الواسع » ، كدورنمات مثلا ، في « الفيزيائيون » ، الذي يلفت النظر الى الخطر الناجم عن الاكتشافات العلمية ،

التي يستخدمها من يقبضون على زمام السلطة لسحق حرية الانسان وفكره الخلاق ، و « ماكس فريش » ، الذي يبين في روايته : « الانسان العامل » (Homo Faber) ان التأثير الوحيد الجانب للتقدم يفسد انسانية الانسان ، أو «ماكس فون دير غرون» الذي يصف في روايته عن حياة الطبقة العاملة في المانيا الغربية ، « أسرة لوسيول والنار » ، الوسائل المستخدمة لتحويل العامل الى مجرد ملحق للالات ، مع كل ما ينتج عن ذلك من العواقب ، كضياع الشخصية وفقدان الموقف الواعي تجاه الحياة ، وفقدان الشعور الطبقي ، هؤلاء الكتاب يفصلون ، الى حد بعيد ، الافكار المخططة في مسرحية « تشابيك » . ولكن الكاتب ذهب الى أبعد من ذلك في تحليله الاجتماعي للواقع ، فبين ان الانسان الذي تفقره المدنية البرجوازية ، وتحد من امكانياتـــه ورغباته يصبح فريسة سهلة لايديولوجية منافية للانسية ، قومية ، شوفينيـــة فاشية . فالايديولوجية الامبريالية العدوانية ، بعد ان داست القيم الاخلاقية ، واحلت محلها طائفة من الافكار المبسطة القائمة على تمجيد العنف ، والحصريـة القومية ، والكراهية العنصرية ، والفردانية ، والعداء للشيوعية ، كانت تعد نشر الفاشية . فقد رسم « تشابيك » ، في روايته الهجائية والطوباوية : « الحرب ضد السمندرات » ، وفي مسرحيته : « المرض الابيض » ، اللوحة القاتمة المقلقة لنمو الخطر الفاشي ، الذي اصبح يهدد وجود الحضارة نفسه .

فالسمندرات المتكلمة (التي يمكن اكتشاف مثالها التاريخي بسهولة) ، التي استوعبت السلوك الانساني ، وتعلمت كيف تستخدم الاسلحة ، الموجودة ، فـي المجال الفكري ، على مستوى قراء الصحافة المثيرة ، والصحف القومية وهي مخلوقات عسكرية ، تشكل جيشا منظما يعتمد على دولة التروستات والكارتلات الصناعية ، التي خلقتها تحت المحيط الكوني ، ويقودها فوهرر يدعمه تجار المدافع والسياسيون المحترفون ، تقوض (السمندرات) القارات وتقضي على الجنس البشري . وقد لجأ تشابيك الى الرمز الواقعي ، وابراز السمات الواقعية فخلق هجاء للفاشية ، ولسياسة التعاون مع النازيين ، التي انتهجتها الديمقراطيات البرجوازية عشيـة الحرب العالمية الثانية . وفي مسرحية « المرض الابيض » وصف مأساة وضياع آمال الانسيين ، وابطال عالم الفكر الديمقراطي ، الذين خيل اليهم انهم ، اذا عملوا رسلا للانسانية ، سيوقفون توسع الفاشية . فالدكتور « غالين » ، الذي يملك العلاج السري الذي يستطيع ان يشفي من المرض الابيض ، والذي يمزقه جمهور في حـال هيستيريا قومية ، يصبح رمزا لهذا الاسلوب من التفكير الذي هو عاجز أمام الواقع ، وقد بدأ الكاتب يدرك ذلك .

ومسرحية تشابيك « الام » ، وهي أثر من اهم آثار الواقعية النقدية الحديثة ، تعترف صراحة بضرورة العمل الاجتماعي . والمسحة المأسوية لهذه المسرحية وجوها

المقبض ، اللذان يكسبانها الصفة المؤثرة والمؤلمة ، يعكسان توتر النزاعات التاريخية والقلق في عالم كان يتجه نحو حرب طاحنة مدمرة . وتشابيك ، بتصويره ، في هذه المسرحية ، أناسا جادوا بحياتهم في سبيل العمل ، على النحو الذي يفهمونه به ، ومنهم أولئك الذين يحتلون مراكز اجتماعية مختلفة ، كالاخوين « بيير » و « كورنل » انما كان ينتقد فلسفة الحياد الاجتماعي . فقد ظل ، هو نفسه ، زمنا طويلا يعتبر ان النشاط السياسي ينطوي بالضرورة على خرق لبعض الحقوق الانسانية ، اذ ان الانسان ، عندما يتصرف ، يفرض ، على انسان آخر ، وجهة نظره وطريقة تفكره، شاء ذلك أم أبى ، وهو تصرف لا يوافق الانسانية على الدوام . ففي مسرحيته تحمي الام ، وهي الرمز الخالد للانسانية الرحيم ، ابناءها أولا من العمل ، رغم ان كلا منهم يتابع طريقه مخالفا أعز رغبة عند الام . ولكن الام ، ككل الشعب ، عليها ان تختار في الوقت الذي كان فيه الخطر الاكبر يتهدد موطنها وثقافتهـا وتاريخها ومستقبلها : فاما ان تستسلم وتقضي ، أو تحارب العدو الى النهاية .

وقد نقل تشابيك ، بمقدرة فائقة ، الصراع الداخلي ، الذي كان يدور في نفس الام ، وحوارها مع الاموات ، الذين يقفون ، ساعة الخطر ، الى جانب الاحياء ، وحديثها المفعم بالحب والالم ، الى أبنائها وزوجها الميتين ، الذين يدعونها الى القيام بتضحية كبيرة ، وأداء الواجب الاقدس : الا وهو الدفاع عن الحرية ضد الفاشية . ان صورة الام ، وهي تعطي بندقية لاخر ولد من اولادها ، وتباركه قبل رحيلـه للاشتراك في المعركة ، تؤلف قمة عمل تشابيك ، وتبين ان الواقعيين النقديين ، من ذوي الافكار الديمقراطية المتقدمة ، قد وقفوا الى جانب الشعوب المناضلة ضـد الفاشية .

لقد ولـّدت الحرب العالمية الثانية ، التي اتخذت ، بعد دخول الاتحـاد السوفياتي في المعركة ، طابعا معاديا للفاشية ، الامل في حدوث تحولات اجتماعية في مقدورها أن تغير ، بعد النصر ، وجه العالم القديم ، والمجتمع الراسمالي . ولكـن الامال المعقودة لم تتحقق جميعها . فالضعف ، الذي اصيب به النظام الراسمالي بمجمله بعد الحرب ، جر معه تجددا في نشاط الرجعية داخل البلدان الراسمالية المتطورة ، وأجبر الطبقات الحاكمة فيها على تعبئة جميع قواها الروحية والاقتصادية للتخفيف من سيرورة الضعف ووقفها .

وقد غيرت الفئات المتمولة أشكال الديمقراطية البرجوازية العتيقة ، التـي تجاوزها الزمن ، فكيفوها طبقا للشروط التاريخية الجديدة . وقد هالها انتشار أفكار الاشتراكية ، فشنت « الحرب الباردة » ، مبدية ما عندها من هواس الحرب وهيستيريا العداء للشيوعية ، مستعينة بمدد عظيم من الدعاية لتقييد الحريـات الديمقراطية ، التي كانت قد تأثرت الى حد بعيد . فبعد الحرب ، كان لكثير مـن

عوامل التطور الاجتماعي ، في البلدان الرأسمالية البالغة التقدم ، تأثير ضار في تطور الواقعية النقدية . ولكن الافكار التحررية الكبرى ، التي دفعت الشعوب الى النضال ضد الفاشية على جبهات القتال أو في صفوف المقاومة ، والتحولات التاريخية التي حدثت في الكرة ، والنمو العام لقوى الاشتراكية ، التي أصبحت نظاما عالميا ، قد اثرت بدورها في وعي الواقعيين النقديين ، ومنهجهم في الابداع . ولم يكن من الممكن ان يخفي تعقد الظروف التاريخية بعد الحرب وتكاثر التناقضات التي تمنع الوعي الديمقراطي من فهم اتجاه التطور التاريخي ، أن يخفيا ، مع ذلك ، عن أعين الواقعيين النقديين التعارض الجذري بين قوى الرجعية وقوى التقدم ، ولذا طرحت عليهم مسألة الاختيار بمزيد من الحدة .

ان التهديد الموجه من الرجعية الامبريالية الى الانسان وحرياته وتفتحه الروحي والتزايد الذي لا حد له ، لسلطان الرأسمال الاحتكاري الذي يقاوم الدولة ويحتل المراكز الرئيسية في جهاز الدولة ، وخطر الحرب النووية ، وانبعاث الفاشية ، والاعتداءات على الحريات الديمقراطية ، كل هذه الوقائع ، التي تعقد نضال الجماهير في سبيل حقوقها ، قد أثارت ، ضمن نطاق الواقعية النقدية ، الشعور بالمسؤولية الاجتماعية عند الفنان وبلورته في فنه . فتوماس مان ، الذي ارتفع صوته عاليا ابان الحرب ، والذي دافع ، بكل قوة عقله ونبوغه ، عن الانسية الاجتماعية ، ايمانا منه بأن الاشتراكية وحدها هي القادرة على ايصال الانسانية الى الابداع التاريخي الحقيقي أعاد النظر في القيم الاخلاقية ، المنبثقة عن الفن والفلسفة ، اللذين كانا يمجدان المجتمع الراسمالي وما فيه من آلام ومثالب ، يجعل منها أبطال هذا الفن وهذه الفلسفة فضائل ومزايا ، وهاجمها في روايته « الدكتور فاوست » .

ان الكاتب يعكف على موضوع « فاوست » بوعي ، ليبين كيف يشوه المجتمع الرأسمالي الحديث ملكات الانسان المبدعة ، لان فاوست الجديد ، «أدريان ليفركوهن» وهو مؤلف موسيقي نابغ ، قد أصبح هو المدافع عن القوى المدمرة للتاريخ والفن والمتحدث باسمها .

واذا كان « فاوست » غوتيه قد وجد هدف حياته في العمل من أجل خير الانسانية ، واذا كانت صورته تبين جراة الفكر الانساني الجاهد في الكشف عن معنى الوجود ، فان فاوست الجديد ، الذي درسه مان كشخصية روائية ، يكره المعرفة والايمان بالانسان . انه خالق كذلك ، ولكن نتاجه تكتنفه الريبة والاستهزاء والشكوكية . وعدم اتساق العالم ، الذي هو مرآة له ، يعبر ، دون انسجام وبصورة كلية عن روحه المحطمة المظهر . ان السمات المميزة للفن البرجوازي المعاصر — كالتجريدوالفنية البدائية الخاطئة والمعبرية المرضية ، والخواء الداخلي ، والاحتقار الارستقراطي للجماهير والشعب ، والانحصار في الاطار الضيق للمفاهيم الفلسفية ،

والانوية المغرقة والتشاؤم الصاخب المصحوبين بهواجس رؤيوية — كلها موجودة في نتاج ليفركوهن . والميل الى المناقضات الذي يميزه كان انعكاسا لنسبية القيم الروحية في المجتمع البرجوازي . ان روح ليفركوهن تنقل المعنى المجرد الخير والشر. لقد كانت اللامبالاة ، التي ينفثها ليفركوهن من فنه ، وكرهه للعواطف الانسانية النبيلة السامية نتيجة لصلته العضوية بالشر الاجتماعي السائد في العالم والعادي على الحريات الانسانية .

وقد أدخل « مان » في روايته سبب الاغواء الشيطاني المنطوي في موضوع فاوست ، كاشفا بذلك عن حدة مشكلة الاختيار بين الطريقين التاريخيين ، الطريق الصحيحة والطريق الخاطئة . وبين الى اي شيء تفضي ، في التاريخ الحديث ، الشيطانية والهمجية ، اللتان يخفيهما ، جاعلا « سيرينوس زيتبلوم » ، صديق ليفركوهن المتواضع وكاتب سيرته ، يروي قصة معسكرات الاعتقات والاستئصال بالجملة ، التي انشأها الفاشيون . والشيطان الذي يأتي للقاء ليفركوهن ، والذي هو في الواقع ، اقنوم شخصيته ذاتها ، يغري ادريان ، ويحاول اقناعه بأن ينبذ ، بصفة نهائية ، ومن أجل الابداع والفن ، فكرتي الخير والانسانية ، وان يتبع المبدأ الوحشي، الذي يبسط سلطانه على البشر في النهاية . وكان ليفركوهن حرا في الاختيار ، لانه كان يفهم أن من الممكن قيام فن كامل وسليم في العالم الحديث ، شريطة ان يربط الفنان مصيره بمصير الشعب ، الذي يستطيع ان يغير العلاقات الاجتماعية القائمة ، وان يزيل الشر الاجتماعي من الحياة الانسانية . ولكن ليفركوهن يرفض من قبيل الاستعلاء ، هذه الامكانية ، خائنا بذلك فكرة الحرية ، محاولا حرمان البشر من اي أمل في انتصار الخير .

لقد سوى الكاتب ، بشخصية ليفركوهن هذه ، حساب التقاليد الرجعية للثقافة والايديولوجية الالمانيتين ، اللتين وطأتا لظهور الايديولوجية الفاشية . ولكن شخصية هذا « الفاوست » الجديد كانت تتجاوز الاطار القومي ، لان الكاتب ، برسمه لوحة الوسط الاجتماعي ، الذي عاش فيه ليفركوهن وتكوّن ، انما كان يبرز الدور الهدام والمفسد الذي يؤديه الانحطاط ومذهب الجمالية ، اللذان يفرضان على الفن معايير اخلاقية نسبية تمجد القوة والغرائز ، وتخون العقل ، وترفض امكان وجود معرفة يقدمها الفن . لقد كانت رواية توماس مان تدعو ، من حيث محتواها الايديولوجي ، الى رفض افكار الماضي الخاطئة والخطرة ، واعادة النظر في المعاني المجردة التي تقوم على اساسها الايديولوجية الرجعية ، وتدعو الفن الى القيام بنشاط تاريخي واسع من أجل الانسية الاجتماعية . وقد أصبحت هذه التصفية للماضي ، أو مراجعة كثير من المعاني المجردة ، الجمالية والايديولوجية ، سمة مميزة لتطور الواقعية النقدية بعد الحرب . وكانت هذه العملية التدرجية أمرا ضروريا ، لانه

لم يكن من الممكن الدفاع عن الانسان والنضال من اجله في الحاضر ما لم يتم التغلب على أوهام الماضي .

« وليون فوختونغر » ، بمراجعته تجربته الروحية ، قد نبذ مفهومه للتاريخ كتوازن مأسوي بين قوى العقل وقوى الهمجية ، وتوصل الى الاستنتاج الذي يقول بأن التاريخ يتطور متغلبا على مقاومة العبثية والهمجية ، وأن الانسانية تسير قدما الى الامام بصورة حتمية .

وقد توقف حاملو « العقل » المنزوون عن ان يكونوا ، بالنسبة اليه ، هم لولب التحولات التاريخية ، فقد اصبح المحركون ، في رأيه ، هم الجماهير الشعبية ، والمدافعين عن التقدم ، الذين يناضلون ، بالاتفاق مع الشعب ، ضد الظلم والرجعية، معبرين بذلك عن اهدافه وآماله . وهكذا أصبح التقدم التاريخي هو البطل الحقيقي في مؤلفاته العديدة التي وضعها بعد الحرب . فقد حاول فوختونغر ، وهو يدرس في رواياته ، المخصصة للثورة البرجوازية الفرنسية ، سقوط النظام القديم ، أن يبين ان العدالة التي تقوم على اساس قوانين منبثقة عن ضرورة حكيمة ستنتصر في النهاية على الارض ، بعد ان تكون قد تخطت العقبات العديدة التي كانت تملأ طريقها . وقد عاد الى خلق صور المدافعين عن العدالة الاجتماعية : بنيامين فرانكلن وجان جاك روسو وفرانشيسكو غويا .

ففي هذا المجتمع القديم اللامبالي ، الذي لم يكن يفكر الا في دسائس القصر ، واسباب اللهو والعبث في المجتمع الراقي ، ولا يريد ان يبصر العلامات التي تنبىء بالنهاية القريبة ، ناضل بنيامين فرانكلين ، سفير المستعمرات الانكليزية الثائرة في اميركا ، الذي يعرف تمام المعرفة مساوىء هذا المجتمع ونقاط ضعفه ويفهم حدود الحب والحرية لدى مواطنيه ، ناضل في سبيل الديمقراطية . وقد عرف كيف يؤثر بمهارة في مجرى الاحداث بزيادة سرعة تواترها ، فحصل من النتائج على ما لم يحصل عليه « بومارشيه » ، الذي اتجه الى اللعبة السياسية، مغيرا خططه باستمرار ولم يتمكن من البقاء حيث هو الا بفضل ما لديه من الحزم بوصفه واحدا من أبناء الشعب .

ولكن فرانكلن ليس من أنصار العمل السياسي المباشر ، كبومارشيه . ا
أقرب الى روح « الانوار » التي تريد أن توقظ الانسانية ، شيئا فشيئا ، في الانس
ان الفكرة القديمة ، الخاصة بعدم ملاءمة المبدأ الانسي والعمل الثوري ، وهي فكر مخففة نوعا ما من حيث أن فرانكلن لا يرفض العمل الثوري من حيث المبدأ ، تتخلل روايات فوختونغر الاخيرة ، شاهدة بذلك على استمرار التأثير الذي كانت تمارسه أوهام الليبرالية الديمقراطية على الواقعية النقدية . وتجتذب صورة « روسو » ، الاب الروحي لليعاقبة ، الكاتب ، قبل كل شيء ، لان روسو قد حارب عقلانية

الانسيكلوبيديين الفاترة ، وعارضها بشاعرية العاطفة الانسانية وتعقد هذه العاطفة ، وخلوها من المنطق ، وقدرتها على العطف ، ودورها التهذيبي .

ولم يفهم الجبليون من تعليم روسو سوى الجانب الانتقادي الهدام ، وسوى رفض روسو بهياج للاانسانية المدنية ، واللامساواة بين الفئات الاجتماعية . ويعترف فوختونغر بصواب رأي اليعاقبة ، على الصعيد التاريخي ، ويدرك أن التحولات الكبرى لا يمكن تحقيقها الا انطلاقا من القاعدة ، بواسطة الجماهير ، اي بواسطة الشعب ، ولكن عواطفه هي ، مع ذلك ، في جانب روسو ، مؤلف كتاب « اميل » ، الذي يدعو الى تربية الانسان تربية اخلاقية من اجل تغيير المجتمع .

ويتجلى تعقد التطور الروحي للكاتب ، بشكل اوضح ، في رواية « غويا » ، التي تحمل هذا العنوان الفرعي : « طريق المعرفة الشاقة » . لقد كان الرسام الكبير ، الذي رسم فوختونغر صورته بمحبة واهتمام ، وحيدا في مواجهة قوى الحياة الهائلة ، ومواجهة رجعية لا تدانيها في الشراسة اي رجعية أخرى ، رجعية كانت تبذل قصارى جهدها كي تخنق في المهد اي بادرة من بوادر الفكر الحر ، وتبقي على السلطة المتحجرة للملكية والكنيسة ومحكمة التفتيش . وكان يعرف كيف يتأمل القسوة البشعة الحمقاء ، التي تسحق الحرية الانسانية ، ويقاومها بواسطة الفن ، فيبدع لوحات تنقل ، دون اي مواربة ، صورة العالم الذي كان يعيش فيه وينقم عليه . وكان غويا يستمع الى نصائح أصدقائه من الراديكاليين وذوي الفكر الحر من الاسبانيين المؤيدين للثورة الفرنسية . وكان يعلم ان كلامهم كان يعبر عن الحقيقة . ولكنه كان يسلك طريقه الخاصة ، معتبرا ان قوة الفن انما تكمن في طابعه الشعبي . وهذه الفكرة تؤلف قمة التطور الروحي عند فوختونغر . فغويا ، الذي يقدمه الينا ، يؤمن بأن الرسم الذي يحمل الحقيقة قادر على تغيير عقل وروح مواطنيه . قد تكون هذه التغييرات أبطأ مما يظن أصدقاؤه الراديكاليون ، الا انها حتمية ، لان محتوى الكون يتطابق مع حركة التقدم الدائمة .

ورغم الشكوك الداخلية التي تعبر عنها روايات فوختونغر الاخيرة ، فان هذه الروايات تتضمن تفكيرا مميزا للواقعية النقدية التي تربط ربطا محكما بين روايات الكاتب المتعلقة بالماضي وبين القضايا الخطيرة في التاريخ الحديث . وقد عمد فوختونغر الى تناول المرحلة ، التي تجتازها البشرية في الوقت الحاضر ، كمرحلة انتقالية . وهنا نشهد عملية تدرجية عارمة تتعلق باحلال علاقات اجتماعية جديدة محل المدنية الرأسمالية الواقعية في أزمة ، ولا يمكن ان يكون الانسان غير معني بهذه السيرورة العامة ، فلا بد له اذن من أن يحدد موقفه منها ، ومن القوى الاجتماعية المتصارعة ، ومن تقاليد ومبادىء مجتمع قد قضى التاريخ فيه قضاءه .

هذه الفكرة ، التي كثيرا ما تكون غير واعية ، تتخلل ، في الوقت الحاضر ،

مفهوم العالم لدى كثير من الواقعيين النقديين ، كما تتخلل عددا من مؤلفاتهم .

ففي الاجزاء الاخيرة من رواية « أسرة بوساردبل » ، يبين « فيليب هيريا » انحلال التقاليد العائلية البرجوازية ، واستقطاب القوى داخل معسكر البرجوازية ، وتفكك الوحدة في وعيها الطبقي ، وتزعزع الاسس الاجتماعية ، التي أقيمت عليها الوحدات البرجوازية التي تجمع بينها مصالح سياسية واقتصادية مشتركة . واذا كان الفريق الاكثر محافظة من آل « بوساردبل » ، يتشبث تشبثا قويا بالتقاليد العائلية ، وبالنظام الاجتماعي الذي من شأنهان يبقي على هذه التقاليد وبدافع عن المصالح المادية لآل « بوساردبل » الذين يتعاطفون ، من أجل هذا السبب بالذات ، في السر مع المتعاونين الذين يرون فيهم سندا للنظام ، فان « آنياس » التي قطعت صلتها بأسلوب تفكير عائلتها ، قد تخلصت ، من السيطرة المبلدة للتقاليد العائلية . (لقد وصف النزاع بين انياس وعائلتها في الجزء الثاني من رباعية « الابناء المدللون » التي نشرت قبل الحرب) .

تحاول « آنياس » ، ابان المأساة الوطنية ، ان تنضم الى المقاومين (رواية « القضبان الذهبية ») . ولا يعني هذا انها فهمت الاهداف والآمال التي ولدت داخل المقاومة ، ولكن تتجه الى القوى الاجتماعية الجديدة ، المؤثرة في المسرح التاريخي ، وتشعر باحترام بالغ نحو أولئك الذين حملوا السلاح دفاعا عن الحرية . ومع ذلك فان المفاهيم الاجتماعية الجديدة ، التي تلمسها « آنياس » ، تمكنها من اتخاذ موقف انتقادي من المحاولات ، التي كانت تبذلها برجوازية ما بعد الحرب ، للحفاظ على سيطرتها الاقتصادية ، وبالتالي ، السياسية ، معتمدة على التجربة والمعونة الاميركيتين .

وتشعر ، في سلسلة « هيريا » الروائية ، غير المتساوية على الصعيد الادبي ، برغبة في مراجعة الماضي التاريخي الحديث العهد ، والبحث فيه عن مصادر النقائص والاخطاء التي ينبغي الان دفع ثمنها . فالواقعيون النقديون يلتفتون في الغالب الى ماض قريب العهد من أجل استخلاص الدروس من تجربة تاريخية لا تزال على جدتها .

ويبين الواقعيون النقديون ، من خلال دراستهم للشخصية وللمصائر الانسانية في صلاتها مع أحداث التاريخ الحي ، يبينون كيف ان البشر ، باصطدامهم بالتجارب القاسية وبالاحداث التي أوجدتها ، ينضجون ، اذ يفهمون دور الخيانة ، الذي اضطلعت به الطبقات الحاكمة ، التي شجعت العدوان الفاشي ، والتي تتحمل مسؤولية الآلام التي عانتها الجماهير الشعبية . ان فكرة مسؤولية الطبقات الحاكمة هذه قد بدات تلج ضمير أولئك الذين شاركوا في الحرب ، ابطال رواية أرمان لانو : « المقدم وترين » ، الشاب المثقف ، الذي هو الملازم « سوبيراك » ، والضابط المحترف

المسن ، الذي هو المقدم « وترين » . فقد بدأ هذان يفهمان ، بعد التجربة المريرة « للحرب العجيبة » ، ومعسكرات الاسرى ، انه لا ينبغي القضاء فقط على الفاشية ، التي هي عدوهما المباشر ، بل وكذلك على ما يولد الفاشية . وراحا يسلكان طريقهما في الظلام ، حسب تعبير الكاتب ، سائرين ، تكتنفهما صعوبات لا حد لها ، نحـــو مفهوم جديد للعالم ، لانهما كانا يعيشان ، فيما مضى ، في عالم من الاوهام ، عالم من المفاهيم الخاطئة عن السياسة وحوافز السلوك الانسانية ، وهي اوهـــام كانت تحجب عنهما رؤية اللوحة الواقعية للحياة الاجتماعية .

وقد بدأ تناول التجربة التاريخية الماضية يحدد المحتوى الاجتماعي لسلسلة « سنو » الروائية : « أجانب واخوان » ، التي تقدم لوحة صادقة عن حياة المجتمع الانكليزي خلال الثلاثين سنة الماضية . ويدرس الكاتب مختلف الفئـــات الاجتماعية في انكلترا المعاصرة ، وحياة الطبقات الحاكمة ، والمثقفين ، والجامعيين ، والموظفين ، والبرجوازيين الصغار ، مبينا تذبذب وجهات نظر المثقفين ، وصراع الاتجاهـــات الايديولوجية المختلفة داخل الطبقات الحاكمة ، والآمال المعقودة على تغيير المجتمع بواسطة قوى الديمقراطية البرجوازية ، وانتشار أفكار الاشتراكية الحديثة بين أهل الفكر الانكليز ، وهي أفكار مضطربة الى حد ما ، على أي حال ، وظهور القلق ، بين الطبقات الحاكمة ، على مصير المجتمع بمجمله .

لقد كان « لسنو » موقف انتقادي من الممارسة الاجتماعية للطبقات الحاكمـــة الانكليزية ، لانه كان يفهم انها تؤيد الرجعية الاجتماعية ان في داخل البلاد او خارجها. وقد بين في رواياته كيف ان أكثر الناس تقدمية قد بدأوا يدركون ان لا شيء يجمعهم بمعسكر الرجعية الاجتماعية ، وان عليهم ان يعثروا على وسائل جديدة محـــل النزاعات الاجتماعية العديدة في هذا العصر ، لان الطريق التي سلكهـــا المجتمـــع البرجوازي حتى الان قد توصل البشرية الى المأزق النووي . هذه الفكرة معبر عنها بأوضح شكل في رواية « الناس الجدد » ، حيث تتجلى لنفر من علماء الذرة ، بعد هيروشيما ، مسؤوليتهم الخطيرة امام البشرية . فيرون ان واجبهم الانساني والمدني يقضي عليهم بأن يناضلوا ضد الخطر الذري ، والرجعية الاجتماعية ، التي تريد استخدام القنبلة الذرية لمحاربة الحرية . ولكن روايات « سنو » لا تشتمل دائمـــا على مفهوم عميق لطبيعة وطابع التناقضات الاجتماعية في العالم الحديث ، ولكن هذا لا ينفي كونها تطرح قضية مسؤولية الانسان امام أحداث الحياة ، وضرورة اشتراكه في حل النزاعات الاساسية في التاريخ ، بنضاله من اجل التقدم الاجتماعي والكرامة الانسانية ضد جميع اشكال الرجعية الاجتماعية .

وكان الرجوع الى الماضي يساعد الواقعيين النقديين على تصوير نضوج الوعي الاشتراكي والشيوعي لدى أفضل ممثلي الشعب . وبدراستهم لهذا التدرج ، الذي

يؤلف نواة المقاومة ، خرجوا من اطار الواقعية النقدية ، كما هي الحال بالنسبة الى « سيزار بافيز » ، الذي ابدع ، في رواية « الرفيق » ، صورة انسان يعبر عن اهتمام كبير بالحياة الاجتماعية ، ورغبة عميقة في تثبيت دعائم العدالة الاجتماعية في الحياة .

فبطل رواية « الرفيق » ، بابلو ، الغارق في المتاعب اليومية ، والذي تسحقه حياته الباهتة كبرجوازي صغير ، كان في امكانه ان يستمر في العيش كالعديد من أصحابه منقطعا الى جلسات الشراب واللقاءات السهلة ، الا ان بعض الحوادث الواقعية ، التي تبدو غير ذات بال في الظاهر ، تحمله على الاهتمام بالعلاقات الانسانية فيرى بالفعل اولا كيف ان المقاول « لوبراني » يعيش حياة رخية ، وكيف ان « ليندا » ، التي تحبه ، تضيع لانها لا تهتم الا بمسرات الحياة ، ثم انه يصادف اناسا لا يرضيهم العالم الذي يحيط بهم ، ويطلع على الادب السري ، الذي يسهم الى حد كبير في فتح عينيه . ويتوّج تطوره الروحي والسياسي باللقاء الذي يجري بينه وبين شيوعي ايطالي شارك في الحرب الاسبانية ، لم يعد في مقدور بابلو الرجوع الى الوراء : لقد اصبح عليه ان يواصل السير الى امام ، ويغتني باعادة تقويم الواقع وتبين الواجبات المفروضة على الانسان ، وبتحوله الى عدو ايديولوجي للرأسمالية .

وقد اغرق « بافيز » بطله في فيض الحياة اليومية ، ورغم ان السرد يدور عن الشخص المتكلم ، ولا يؤلف في الواقع سوى مونولوج يلقيه بابلو ، فان نفسية هذا البطل وعالمه الداخلي تجلوهما الاعمال والتقديرات الجوهرية الصادرة عن الاشخاص الذين يلتقيهم ويتحدث اليهم عن علاقات الصداقة او العداوة . ان الموضوعية ، التي تشمل موقفا اخلاقيا للكاتب من الاحداث بالغ الوضوح ، لا تميز بافيز وحده بل تميز كذلك غيره من كبار الواقعيين الايطاليين ، مثل البير مورافيا .

لم يكن لروح الاحتجاج الاجتماعي ، التي تتنبه داخل بابلو ، الا ان تقوده الى قلب المقاومة ، وروح النضال والاحتجاج النابعة من المقاومة نفسها ، كان لها تأثير هائل على تطور المنهج الواقعي في الادب الايطالي ، وخاصة فيما يتعلق بالواقعية الجديدة ، وهي تيار من الواقعية النقدية ، يتميز باهتمام لا حد له بالحياة اليومية لبسطاء الناس ، بحاجاتهم وهمومهم اليومية .

لقد كانت المؤلفات الواقعية الجديدة ، المتسمة بشكل واسع بحب الانسان ، ابتداء من رواية ايليو فيتوريني : « انسانيون وغير انسانيين » ، ترفض وتنتقد بعنف الماضي الذي كانت تسيطر عليه الديكتاتوريةالفاشية، وديماغوجية ايديولوجيي الفاشية وآلام الشعب ، وتجصيص النظام المقام بفن متعجرف تافه .

وفي نفس الروح كانت الواقعية المستحدثة تنتقد الواقع الاجتماعي في ايطاليا ، حيث كانت الطبقات الحاكمة ، التي وضعت ، تحت حماية رؤوس الاموال الانكلو ـ

أميركية ، قوى الاحتكارات ، وأنصار الاصلاح الزراعي والكنيسة ، تنتهج سياسة معادية للشعب ، تهدف الى اضعاف التأثير المتزايد للافكار الشيوعية على الجماهير ، ومنع الشغيلة من الاتحاد فيما بينهم .

من أجل هذا كان الواقعيون النقديون الايطاليون ـ امثال مورافيا وكالفينو وليفي وفنتوري وكاسولا وباساني ومونتيلا وغيرهم ... وهم يصفون حسابهم مع الماضي ، يفكرون في الحاضر ، ويعكسون التناقضات الاساسية في التطور الاجتماعي، والتطورات المؤثرة ، بصفة مباشرة او غير مباشرة ، على وضع الانسان في المجتمع . وكان حقل تصويرهم يغطي الحياة المعقدة للعمال والصيادين والجنود السابقين والفلاحين والعمال الزراعيين، المناضلين ضد تسلط المافية (Mafia) وارباب العزب الكبيرة ، وحياة المستخدمين الصغار ، والموظفين التجاريين الجوالين ، واصحاب المطاعم الرخيصة ، وصغار التجار الخ . وكانوا يحللون النزاعات الاجتماعية المؤثرة في مصير ابطالهم الحائزين غلابا على الحقوق الديمقراطية والمدافعين عنها في الصراع الطبقي ، والمكافحين للرجعية والفاشية الجديدة ، والمنظمين للاضرابات . وفي الوقت نفسه تابعوا نشاط الفئات الجديدة المتجهة نحو العمل الاجتماعي . وقد فهموا أشكال الاستغلال المستجدة التي راحت البرجوازية تلجأ اليها ، وكذلك التأثير الذي بدأت تمارسه الاساليب الجديدة من الانتاج الصناعي على نفسية البشر ووعيها الاجتماعي.

ان اللجوء الى اختيار افكار رئيسية جديدة يترك آثاره باستمرار في الفن، ويؤثر ، الى حد كبير ، في شكلها ومحتواها ، فقد تحولت المؤلفات الواقعية المستحدثة ، باستيعابها حقيقة ما بعد الحرب ، وابراز طابعها الوثائقي ، واستلاحة الموضوع المعالج ، الى ما يشبه ان يكون وثيقة وجدانية للعصر تحتفظ بتجربة الكاتب الشخصية وتنقلها . وكان من شأن العنصر الوجداني في الآثار الواقعية ـ المستحدثة أن يعوض النقص الواضح في التحليل النفسي الذي يتميز به المذهب الشعري الواقعي ـ المستحدث .

فالتحليل النفسي يخلي مكانه فعلا ، في هذه المؤلفات ، لتصوير الوضع الذي يوجد فيه الابطال . ولكن الصفة المميزة للبطل يحددها قراره الاجتماعي ، اذ أن الواقعيين الجدد ، بمحافظتهم على الطابع الوثائقي للحياة الواقعية ، كانوا يتناولون الشخصية الانسانية دون فصلها عن مجرى الحياة والتطورات الاجتماعية الجارية فيها ، كما هي الحال بالنسبة الى جميع الواقعيين .

لقد كان الفن الواقعي ـ المستحدث ، وهو ديمقراطي في اصله وفي طبيعته ، يبرهن عن حب صادق للانسان ، الذي كان يدافع عن كرامته بكل شجاعة . واذا وضعنا الذين مروا بالمقاومة جانبا ، فان بطله جزء من الناس العاديين الذين يحتملون بثبات وقوة ارادة عبء الحياة ، ولكنهم عاجزون مع ذلك عن تغيير مصير غالبا ما يحكم

عليهم بالحرمان ، والمصائب، التي تثيرها ــ كما يحرص الواقعيون الجدد ان يبينوا ــ أسباب اجتماعية . والبطل لا يدرك وضعه دائما، ولا هو قادر باستمرار على التوصل الى العمل الاجتماعي ، وهو غالبا ما يحاول ان يحل مشكلاته على الصعيد الشخصي. من اجل ذلك كانت الواقعية ــ المستحدثة تخصص مكانا بالغ الاهمية للمواضيع العامة المتصلة بالحب والموت والفراق والصداقة ووحدة الاسرة .

ولم تكن الواقعية ــ المستحدثة تعكس سوى مرحلة معينة من التطور الروحي في الادب وعند الشعب ، وكانت مرتبطة بيقظة الآمال الديمقراطية ، ونمو الوعي الديمقراطي في بلد عرف الديكتاتورية الفاشية ، وناضلت أفضل قواه ضد هذه الديكتاتورية . ولكن عندما تغير الوضع الاجتماعي ، وازدادت حدة التناقضات الاجتماعية في الراسمالية ، ورغم ان هذه الظاهرة كانت تحجبها عملية اعادة الصب الاقتصادي للراسمالية الايطالية بانشائها « الجمعية الاستهلاكية العامة » ، ظهرت في الفن حدود الامكانيات التي يوفرها النثر الوجداني ــ الوثائقي في الواقعية ــ الحديثة. وكانت جميع مبادئها وطرقها الجمالية بعيدة عن الواقعيين النقديين الذين كانوا يتناولون بالتحليل الظواهر الجديدة والتطورات الاجتماعية : فلم يكن من الممكن لنثر مورافيا التحليلي ــ الموضوعي ، الذي يرى ان الانسان ثمرة من ثمار الظروف الاجتماعية ، التي يقيم معها ، في أكثر الاحيان علاقات متنافرة ، ولا لنتاج كالفينو الخيالي الشعري ، ولا كذلك لفن مونتيلي الساخر ، المفعم بالعطف على جميع المستضعفين في العالم الحديث ، والذي يرجع الى التراث الغوغولي ، لم يكن لها ان تدخل في اطار الواقعية ــ الحديثة .

ولكن الواقعية النقدية الايطالية ، مع ابتعادها عن مبادىء شعرية الواقعية ــ الحديثة ، حافظت على اهتمامها بالموضوعية الاجتماعية التي فتحتها الواقعية ــ الحديثة ، والروح الاقتصادية التي ترجع الى المقاومة ونضال الشعب من أجل الحقوق الديمقراطية والسلام ضد خطر حرب جديدة ، وضد الرجعية الامبريالية .

وفي الوقت نفسه بدأ بعض الواقعيين النقديين ــ لا الايطاليين وحدهم ــ من خلال عودتهم الى زمن المقاومة ، يرون انه من المؤسف جدا ، على الصعيد التاريخي، الا تكون الافكار والآمال ، التي تجسدت بالمقاومة ، قد تحققت . فالواقعيون النقديون ، بتصويرهم للمصير المأسوي لمقاومين يسد المجتمع البرجوازي الحاضر دونهم كل سبيل ، ويرفض لهم الحقوق المشروعة التي اكتسبوها بقوة السلاح، انما يحررون وثيقة اتهام ضد البرجوازية التي تشجع المنظمات الفاشية الجديدة او تتركها تلاحق المقاومين ، أبناء الشعب الحقيقيين .

فقد بيّن « ارمان لانو » ، في روايته : « لقاء بروج » ، ان رجال المقاومة السابقين، الذين ظلوا أمناء على ما ناضلوا من أجله ، لا يجدون لهم مكانا لائقا في العالم

البرجوازي . فبطلا الرواية ، « روبير دروين » والدكتور « اوليفيه ديروا » ، على خلاف شديد مع المجتمع الذي هما مضطران للعيش فيه، وهذا الخلاف يملأ كيانهما، حتى لتتأثر به عواطفهما العائلية ، لان كليهما لا يزالان مخلصين للمعالم الاخلاقية والاجتماعية ـ السياسية التي كانا يدينان بها خلال المقاومة السرية . وقد أصبح « ديروا » طبيبا في أحد المؤسسات الطبعقلية ، وها هم مرضاه أمامه يمثلون الجنون الذي يكتسح أكثر فأكثر العالم البرجوازي المعاصر الذي يسوده الذهان العسكري والمعادي للشيوعية، والشك الاهوس، ملاحقة الذين لا يشاطرون هذا المجتمع افكاره « المستقيمة » . وكشف « بيير دو لسكور » عن خيانة افكار المقاومة ، في روايته : « موسم الضمائر » ، التي أبدع فيها شخصية « الضمير » ، وهي عبارة عن كاتب منحل ، ربط في الماضي مصيره بمصير المقاومة ، ثم تنكر ، تحت ضغط الخوف ، لهذا الماضي ، الذي لا يدري الان كيف يتخلص منه . .

الا ان المحاولات التي بذلت من أجل المعارضة ، أو ، على اي حال ، الفصل بين الجانب الأنسي من المقاومة والجانب الثوري اخطر بكثير على مصائر الواقعيةالنقدية، وعلى المعايير الاخلاقية والجمالية ، التي كان يهتدي بهديها الفنانون من ذوي الاتجاه الديمقراطي . ويمكن ملاحظة هذا الفصل في رواية كارلو كاسولا : « خطيبة بوبيه »، وفيها يظهر « بوبيه » ، المقاوم السابق الملاحق من قبل العدالة البرجوازية ، وهو يعاني من وطأة شعور بالذنب . وهذا الذنب لا يمحوه النقاء المعنوي للحوافز التي دفعت « بوبيه » الى العمل ، ولا الثبات الخلقي لخطيبته « مارا »، وهي شخصية مثالية تجمع كافة الصفات الايجابية للطبع الشعبي . ان طريقة كهذه في تقدير الماضي لتشهد على تردد الكاتب ، وتعكس الحيرة التي كان فريسة لها وهو يواجه تعقد الواقع الاجتماعي في ذلك العصر . ومع ذلك فان المعايير الاجتماعية والاخلاقية والجمالية ، التي طبقتها الواقعية النقدية في تقويمها للواقع ، قد اتاحت لها ان تبين اتجاه المجتمع الراسمالي نحو الرجعية ، واشتداد الميول المحافظة في السلوك الاجتماعي البرجوازي وفي ضمير البرجوازية ، وهما ظاهرتان ولّدتا « السعي وراء العرافات » ، ومكافحة الافكار التقدمية ، والعداء للشيوعية ، والعنصرية ، ودعم الفاشية ـ الجديدة . فقد درست مسرحية ليون فوختونغر ، « طلب العرافات في بوسطن » ، ومسرحية ارثر ميلر : « عرافات سالم » ، وادانتا التعصب الروحي والسياسي الذي كانت تغتذي منه الظلامية الايديولوجية والسياسية التي تضطهد الافكار وتخنق كل حرية فردية ، وتتخذ بالتالي أساسا لانبعاث الفاشية من جديد . وقد كشفت روايتا غراهام غرين : « أميركي هادىء » و« رجلنا في هافانا »، المنطق المجنون واللاانساني « لآلهة » (مانيتو) الحرب الباردة ، الذين يرتكبون آثامهم وينفذون سياستهم المعادية للشعب تحت ستار الدفاع عن مبادىء الديمقراطية

البرجوازية المقدسة ، وعن « الديمقراطية » ـ كاسم علم ـ وهذا يعني ، في الواقع ، الحروب ، وعمليات قصف الاحياء الآمنة بقنابل النابالم ، وسحق الحركات الوطنية، ودعم نظم الحكم الرجعية والديكتاتورية ، والمؤامرات ، وسياسة الطعن في الظهر ، وعمليات التخريب ، وأعمال الارهاب والافساد والابتزاز ، والتدخل في الشؤون الداخلية للبلدان الاخرى . ان غراهام غرين بتصويره في رواية « أميركي هادىء » ، للنشاط المخزي، الذي كان يقوم به « بيل » ، المؤمن بتفوق «طريقة الحياة الاميركية» وتصويره مراحل الحرب السرية التي زجّ فيها « دورمولد » ، وهو رجل بسيط لم يكن يتعاطى السياسة ولكنه استطاع ان يشهد قسوة ولاانسانية الداعين الى هذه الحرب ، قد طرح بكل وضوح مشكلة الواقعية النقدية الاساسية ، وهي مشكلة الاختيار : « ... لا بد للانسان ان ينحاز ، ان عاجلا او آجلا ، ان كان يريد ان يظل انسانا . »

وبقاء الانسان انسانا معناه ، قبل كل شيء ، ان يحارب كافة اشكال الرجعية الاجتماعية . بالنسبة الى الكتاب الالمان الغربيين كانت احدى المشكلات الاساسية هي تعرية « الماضي الغامض » ، أي النضال ضد الارث النازي في جمهورية المانيا الاتحادية . فروايات « وولفغانغ كوين » : « حمائم في العشب » ، و« بيت البنات الزجاجي » ، و « موت في روما » ، تبين بوضوح تام سقوط الاوهام الديمقراطية في المانيا الغربية ، ومعها الآمال في انبعاث الديمقراطية في بلد مني بهزيمة عسكرية ، ولكنه لم يعرف مقاومة بمثل اهمية المقاومات في البلاد الاخرى .

في بلاد « المعجزة الاقتصادية » ، يصل الى ، المراكز الرئيسة ، كما في الماضي، الاشخاص الذين هم على شاكلة الجنرال « جودجان » من الحرس الهتلري (موت في روما) . هؤلاء الناس لم ينسوا الماضي ، وهم لا يأسون على شيء . وقد صور « كوين » جبن السياسيين الالمان الغربيين ، الذين يموهون ، بالخطب عن الديمقراطية ، استسلامهم امام قوى الرجعية والانتقام ، التي رفعت رأسها مرة اخرى ، وبدات تصنع القانون في المانيا الغربية . وقد عاد « هنريش بول » الى تجربة الماضي ،في سلسلة من الروايات (« أين كنت ، يا آدم ؟ » و« لم ينبس بكلمة » و« البيت الذي ليس له سيد ») والقصص ، فبين السقوط التاريخي للجيش الهتلري والعسكرية الالمانية . فقد جعل اولا من الجنود البسطاء اناسا يحملون الشر وفي الوقت نفسه يقعون ضحايا لهذا الشر . ولا يظهر معنى الحرب في رواياته الاولى ، فالحرب تمثل الشر الذي يدمر نفوس من يرتدون اللباس العسكري ويحولهم الى قتلة . غير ان « بول » تحاشى الاتجاه الذي يظهر مثلا في رواية هانس فرنر ريختر : « المغلوبون » ، او في ثلاثية هانس هيلموت كيرست « 08/51 » حيث يهاجم الكاتب النازية والغستابو ، والتربية العسكرية ، وجو الثكنات ، ولكنه لا

يهاجم الجندي البسيط . لقد وصف ريختر جنودا من الجيش الهتلري هزموا في ايطاليا ، وأرسلوا الى معسكر اميركي كان يناضل ضد النازيين الذين بسطوا سيطرتهم السرية على المعسكر ، ولكنه بين كذلك ان جنود الجيش الهتلري كانوا يؤدون واجبهم بشرف في ميدان القتال . الا ان طبيعة هذا الواجب (هل كان ينبغي على الجندي ان يقاتل حتى اخر رصاصة ؟ او كان عليه ان ينقلب على النازيين ؟) لم تبحث لا في رواية ريختر ، ولا في رواية كيرست .

أما « بول » فيرى ان من الضروري الاجابة عن هذه المسألة ، وهو يبين ان الجنود البسطاء مسؤولون كذلك عن شرور الفاشية ؟ لانهم اسهموا في عمليات الابادة الجماعية ، ولا يمكن اعتبارهم مجرد ضحايا . وهو يدرس اثر الحرب المباشر واللامباشر على ضمير الشعب ، وتفكك العلاقات العائلية والزوجية ، وعنف الجيل الفتي الذي ترعرع في زعيق صفارات الانذار ، وعري العلاقات الانسانية ، وتفلت الانانية الانسانية . وصور « بول » ، في بلاد « المعجزة الاقتصادية » ، ظهور قوى الانتقاميين ، الذين يريدون اعادة عجلات التاريخ الى الوراء . وفرض ايديولوجية قومية عسكرية على الشعب الالماني مرة اخرى . وقد دعا ، بمؤلفاته ، الى مقاومة الرجعية السياسية . وكويزنبورن (في رواية « المضطهد ») اعتبر ان افضل وسيلة لمحاربة انبعاث الروح الانتقامية ، والايديولوجية النازية ــ الجديدة ، والعسكرية هي تكثيف عمل العناصر التقدمية في المجتمع . لذا كان ابطاله ، خلافا لابطال « اولريخ بيخر » (رواية « مضت اربع ساعات ») و« الفرد اندرش » (رواية « أحمر ») لا يصفون حسابهم شخصيا مع الفاشيين ، الذين تثقل ضمائرهم الجرائم الدموية . فأبطال هذه الروايات كانوا يكتفون بارضاء كرههم الشخصي ، ولا يحلون شيئا في النضال ضد الفاشية . ان مثل هذه الوسيلة من النضال الفردي تدل على ان هؤلاء الكتاب لم يكونوا يثقون بقدرة المجتمع على الوقوف في وجه الخطر الفاشي الجديد .

وقد بين الواقعيون النقديون الالمان الغربيون ، وهم يناضلون ضد « الماضي الغامض (أو المبهم) » ، انه ، عندما حمت الديمقراطية البرجوازية الالمانية الغربية الانتهازية المجرمين النازيين ، تخلص هؤلاء بسهولة من مسؤولياتهم بتكيفهم مع الظروف السياسية الجديدة ، التي كانت تسهل نشاطهم المعادي للشعب . وهكذا نشهد تحول « بول فيرلين سوندرمان » الى ديمقراطي من ديمقراطيي ما بعد الحرب، في رواية « شالوك انجلبرت رينيك » ، التي تصور تسرب الروح الفاشية الى مدرسة ألمانية غربية ، وهي رواية تهدف الى محاربة المحاولات المبذولة من قبل الرجعية بغية جذب وافساد الفاشية الالمانية الغربية بالافكار النازية التي لم يدخل عليها سوى تعديل طفيف . ونجد نفس المسألة في رواية «توماس فالانتان»: «لم يعقدوا مجلسا».

ويضم حقل المراقبة عند الواقعيين النقديين جوانب مختلفة مما يدعى « بالمعجزة

يظهر طابع التناقض في التطور الروحي للكاتب ، الامر الذي يصدق على عدد وافر الاقتصادية » التي رسم « ريختر » لوحة هجائية لها ، في روايته : « لينوس فليك او فقدان الكرامة » ، حيث بين الكاتب بطريقة مقنعة تماما وخطيرة انه لم يوجد قط، ولا يوجد حتى الآن ديمقراطية حقيقية في المانيا الغربية ، وان ما يقال عن الديمقراطية انما هو خدعة يراد من ورائها التستر على اعمال الراسماليين البغيضة .

وقد ادى التكثيف السريع للنشاط الاقتصادي الى ظهور رجال اعمال مشبوهين ، من منشئي المشروعات الواسعة والثروات الضخمة ، من طراز « فرد زيغريد ميريك » ، الذي اصبح ، بمساعدة الاميركيين ، صاحب شبكة واسعة لتوزيع الافلام ، واصبح يدير شركة سينمائية ، ويعمل على افساد الشعب ، بانتاج افلام تمجد العسكرية .

و« لينوس فليك » ، بطل الرواية ، فارس من فرسان الصناعة يريد ان يحقق لنفسه الثراء بأي ثمن ، وقد اتاح تسلقه للكاتب ان يفضح صحافة الاثارة والسينما وغيرهما لبيع نفسها . الا ان رواية « ريختر » ، ومثلها رواية « ديتر لاتمان » : « رجل الاسرة » ، لم تكن تنقد النظام البرجوازي الا بصورة جزئية . ويقال الشيء نفسه بالنسبة الى رواية غونترغراس : « السنون النحسات » ، وهو عمل انتقادي يرمي الى تحليل المشكلات الاساسية ، التي طرحت على الشعب الالماني خلال السنين الثلاثين الماضية . ولكن الرواية لم تشتمل على تحليل تأليفي للواقع ، وبنفس القدر لم يستطع الكاتب ان يوضح فيها اسباب بعض الاحداث التاريخية ، مثل صعود الفاشية والحرب التي ادت بالمانيا الى الكارثة . بيد ان قاعدة النقد الاجتماعي اوسع في روايتي « بول » الشهيرتين : « السران المقدسان » ، و« التكشير » ، حيث ينتقد الكاتب كثيرا من ملامح الحياة في المانيا « بون » ، ودسائس الرجعية السياسية والدينية ، التي توحد معسكر البرجوازية ، ويسخر منها ، ويدينها على الصعيد الاخلاقي . « فها نس شنير »، وهو مهرج (كلاون) محترف وابن صناعي ثري بمنطقة الراين ، قد قطع علاقته بأسرته ، ثم بالمجتمع البرجوازي الذي يشعر انه غريب فيه . لقد اجرى اختياره ، فطرد من الشركة . ولكن من الصعب ان تعرف اي ناحية سيكون ، لان « بول »، كغيره من الواقعيين النقديين في المانيا الغربية ليس لديه ، في الواقع ، برنامج اجتماعي ايجابي . فبرنامجه يقتصر على تأييد الايديولوجية الاجتماعية الديمقراطية ، كما هو شأن غونترغراس وريختر ، أو يعبر عن انتقاد اخلاقي للرأسمالية ، انطلاقا من مواقع انسية تأملية . ان عدم الوضوح هذا في الهدف الاجتماعي ، وهو صفة مميزة لكثير من الواقعيين النقديين المعاصرين ، من شأنه ان يضعف نقدهم للواقع ، ويعقد تحليل تناقضات المجتمع البرجوازي، وهذا ما يؤكده ، خاصة ، نتاج « الشباب الغاضبين »، الذين يهاجمون بشراسة

بعض مظاهر الحياة في انكلترا الحديثة .

فبطل رواية « كنغسلي آميس » : « جيم المحظوظ » Luckey Jim ، جيم ديكسون، وهو شاب جامعي ذو آمال بعيدة، لم يعد يستطيع احتمال الرتابة العجيبة في الحياة التي قضي عليه ان يعيشها ، فيثور . ولكن الشيء الوحيد الذي يستطيع جيمي القيام به ، هو السخر من ذلك الوسط ، والسخر من نفسه . هذه الشحنة النقدية كانت تحدد مضمون روايات « آميس » و« وين » . ولكن « الشبان الغاضبين » ، الذين يسخرون مو الفراغ الروحي لدى البرجوازية الحديثة ، ويحتقرون بؤسها الفكري ، ويبينون ان ابطالها لا يمكن لهم ان يحققوا حياة معقولة خلاقة ، لم يكونوا يستطيعون ان يضعوا مقابل المجتمع الذي يكرهونه سوى غضب لا ينفد ، مع ذلك ، الى عمل اجتماعي يتسم بالوعي .

ان اخطر ادانة صدرت فعلا في حق انكلترا البرجوازية هي التي نطق « جيمي بورتر » ، بطل مسرحية « اوسبورن » : « سلام الاحد » . فاستخفافه المتصنع ، ومذماته الساخرة ، الموجهة الى الفكر البرجوازي المحافظ كانت تخفي وراءها طموحا الى حياة حقيقية تحل محل الحياة الكامدة التي يعيشها ، والتي تتسم بالمشاحنات بينه وبين زوجته البرجوازية الصغيرة ، وعدم الرضا ، والسخط ، والغضب .

غير أن جيمي بورتر لا يملك سوى الغضب ، وهو لا يدري ماذا يمكن بناؤه على انقاض الصرح الاجتماعي ، الذي يريد هدمه .

ان غياب منظور اجتماعي بناء عند « الشبان الغاضبين » يفقر فنهم ، ويضعف قوة النقد في مؤلفاتهم ، التي هي لافتة للنظر ، ولكنها لا تؤلف سوى فصل من فصول تطور الواقعية النقدية المعاصرة .

على انه لا بد من التنويه بأن الواقعية النقدية المعاصرة تصطدم ، خلال بحثها عن منظور تاريخي صحيح ، بسلسلة من المصاعب الموضوعية ، في البلدان الراسمالية الرفيعة التطور ، سببها التغييرات البنيوية للراسمالية ، وواقع ان التناقضات الطبقية في المجتمع البرجوازي قد بدات تتخذ اشكالا اخرى ، فهي لا تظهر اذن في الحال كتعبير التناقض الاساسي للراسمالية ، وهو الذي يقوم بين الطابع الاجتماعي للانتاج والطريقة الخاصة للتملك .

فقد قال الكاتب الايطالي غويدو بيوفيني ، في الندوة التي عقدت في لينينغراد ، لبحث مشكلات الرواية : « ان الواقع الحالي اشد غموضا مما كان عليه في الماضي ».

ان الثورة العلمية والتقنية الدائرة في الآونة الحاضرة ، والنمو الهائل لصناعة تعتمد على الأتمتة ، والاحيائية الآلية ، والبرمجة الاقتصادية قد غيرت الانتاج ، وخلقت اشكالا جديدة من الاستهلاك الكثيف ، ووسعت وسائل الاعلام ، معززة بذلك التأثير الذي تمارسه ، على ضمير البشر ، وسائل الاعلان ، والدعاية وغيرهما ...

وتغير الديمقراطية البرجوازية ، والنمو المنقطع النظير للمنظمات الاجتماعية والنقابية والدينية والثقافية وغيرها ، بايجادهما مظهرا لاتساع الحريات الديمقراطية ، انما يمارسان تأثيرا ملموسا على الوعي الديمقراطي ، ويضللانه باقتراح حلول وهمية للمشكلات الاجتماعية .

ثم ان اندماج الراسمال الاحتكاري وراسمال الدولة وجهاز الاحتكارات الى جهاز الدولة ، يمكن من اخفاء كل من الطبيعة الاستغلالية للدولة البرجوازية ، والتعزيز لاشكال واستغلال الشغيلة بصفة مباشرة او غير مباشرة ، من قبل الاحتكارات . والتنازلات التي يضطر هؤلاء الى القيام بها لمصلحة الشغيلة ، ترفع مستوى الاستهلاك المتوسط لهؤلاء الشغيلة ، مما يؤثر بالتالي في وعيهم الطبقي . وفي الوقت نفسه يضطر الشغيلة الى تنظيم اضرابات تزداد سعة وعنفا يوما بعد يوم، من اجل المحافظة على مستوى الاستهلاك الذي بلغوه . ويشهد الان تعاظم في درجة احتجاج الجماهير على نزع الصفة الانسانية الذي تحدثه الراسمالية وأساليب الانتاج الحديث التي تحرم الانسان من دوره النشيط في العمل ، وتحيله الى مرتبة التابع للآلات . والجماهير تقلق يوما بعد يوم على مصير السلام ، نظرا للعدوانية الصادرة عن الاوساط الحاكمة المعادية للاشتراكية ، ولتزايد خطر الحرب .

ان الفن الحديث ليصطدم بواقع معقد يحمل في طياته بلبلات عارمة . ولا يمكن لهذا الواقع ان يعرف او يعكس ، بكل ما فيه من تناقضات ، الا بواسطة فن أمين على منهج الابداع الواقعي . فالتيارات غير الواقعية في الفن الحديث عاجزة عن النهوض بهذه المهمة كما ينبغي .

والواقعية النقدية ، التي تواصل نموها ، في الوقت الراهن ، واغناء مزاياها الجمالية ، تعكس وتعمم الظواهر الاجتماعية ، مؤكدة بذلك الواقعة الاساسية للعصر الحديث ، الا وهي ابدال تكوين اجتماعي بتكوين اخر قائم على اساس المبادىء الاشتراكية . والواقعية النقدية ، بتصويرها حياة المجتمع الحديث ، وتحليلها لعلاقات الشخصية بالمجتمع في ظروف تاريخية جديدة ، تبين ان الحياة الاجتماعية تشهد نضوج ظروف تسمح بتصفية الاستلاب وما يترتب عليه من عواقب . ومن هذه الناحية تتبدى الواقعية النقدية كحليف للواقعية الاشتراكية . وتقوم منجزا الواقعية النقدية على اساس تحليل ومعرفة الواقع بالوسائل الفنية ، وعلى تصوير الانسان في العلاقات المادية التي يقيمها مع الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه ويؤثر .

وتستخدم الواقعية الحديثة ، على نطاق واسع ، شتى وسائل التعبير كتقنية الجمع (المونتاج) ، والمناجاة (المونولوج) الداخلية، والانسيابات الزمنية، والارتجاع الفني Flashback ، والموضوعات المتوازية الداخلة في الموضوع الرئيسي ، والرمزية . والى جانب اساليب الرواية هذه ، الجديدة الى حد ما ، لا يزال ينمو

الشكل القصصي القائم على اساس التقليد الواقعي المأثور عن القرن التاسع عشر (مثل تفصيل الموضوع حسب التسلسل الزمني ، وتصوير الطباع، والمكان، والجو، والبيئة) .

ويمكن لجميع هذه الطرق الادبية ان تدخل في جمالية (استاتيك) الواقعية ، اذا كانت تسهم في التعريف الفني بالعالم . اذ لا يمكن ان تكون هناك واقعية الا اذا كانت حركة الاثر الفني تدل على ان وراء هذا الاثر فنانا يحلل الواقع وعلاقات الانسان بالمجتمع ، والحياة الاجتماعية بكل تناقضاتها الواقعية .

ان الفن الواقعي يجعل من حركة الانسان في التاريخ ، ومن ادراكه لدوره كخلاق تاريخي ، المبدأ الفعال للتقدم الفكري والاجتماعي ، وفي هذا تكمن عظمته وضمان مستقبله .

ان الموضوع الحقيقي للفن الواقعي هو الانسان بكل عظم اعماله وآلامه ، بحياته الروحية ، ورغبته في الابداع . والانسان العامل على تحرير نفسه من الاستعباد والظلم والاستغلال للوصول الى الحرية الحقيقية هو البطل الذي يملك المستقبل .

فهرس

هذا الكتاب

يطـرح هـــذا الكتاب مسألة الفن انطلاقاً من وعي كبير لدوره ، ذلك الفن الذي هو واقعاً الانسان بكل اعماله وآلامه بحياته الروحية ، ورغبته في الابداع. إذ أن الانسان العامل على تحرير نفسه من الارتهان ، كل الارتهان ، روحياً كان أم اجتماعياً ، هو البطل الذي يملك المستقبل.

والواقعيـــة في الفن ، تعني الواقعية النقديـــة ، تعكس وتعمم الظواهر الاجتماعية ، الهادفـه إلى ابدال تكوينهـا الاجـــتماعي بتكوين آخر قائم على اساس المبادىء الرامية الى السنة الانسان. الفن على هـــذا الصعيد يلعب دوره كما اسـلفنا في عملية تصفية الاشلاب وما يترتب عليه من عواقب.

ومن هـــذه الناحية تتبدى الواقعية النقدية . على حد قول المؤلف ، كحليف للواقعية الاشتراكية.

دار الحقيقة ـ بيروت
ص. ب ٨١٤٧

الثمن : ١٢ ل. ل.